

UNIVERSIDAD DE CUENCA

FACULTAD DE ARTES



Programa de Estudios de Postgrado en Artes

Mención en Teoría y Filosofía del Arte

CORPORALIDAD, PRESENCIA ESCÉNICA Y COSMOVISIÓN

ANDINA: EL PERSONAJE DEL RUCUYAYA.

Tesis previo a la obtención del título de Magister en Artes con Mención en
Teoría y Filosofía del Arte

Autor: Paul San Martín Arévalo

Directora: Mst. Macarena Montes

Cuenca–Ecuador

2016

RESUMEN

La presente investigación ha tenido por objeto el estudio de la noción de corporeidad, como un concepto evolucionado de la idea de cuerpo; la reflexión sobre la dimensión de la corporeidad nos llevó a articularla con el vocablo *siwa* presente progresivo de la lengua aymara que significa “estar estando” e implica la conjunción del tiempo-espacio habitado del ser humano, lugar teórico actoral que recoge nítidamente el concepto de “presencia”.

A partir de este primer vínculo, realizamos un tejido conceptual alrededor de este tema que ha implicado reflexionar, cómo el empleo de los conceptos anteriores se concretaban en trabajo del actor; emerge de esta manera, lo que llamamos en la investigación *cuerpo siwa*: un cuerpo que habita celebrativamente la acción que realiza.

El cuerpo celebrado o cuerpo *siwa* sirvió para la construcción de una “dramaturgia actoral” que verifica la inversión total del cuerpo en la acción que realiza, confirmando dicha efectuación en el personaje *rucuyaya* de la fiesta popular andina de las parroquias de Alangasí y El Cabo de las provincias de Pichincha y Azuay, respectivamente.

Creemos haber demostrado, la validez académica de una técnica actoral nacida de la filosofía andina que plantea una vía distinta para la formación del actor. En conclusión, debemos agregar que el presente estudio abre un umbral investigativo al hecho de profundizar, por otra vía epistemológica, el concepto de la presencia y organicidad en el actor.

Palabras claves: cuerpo, corporeidad, *siwa*, *rucuyaya*, presencia, dramaturgia actoral.

ABSTRACT

This research has been aimed the study of the notion of corporeality, as a concept evolved from the idea of body; thereflection about the dimension of corporeality led us to articulate with the word siwa present progressive in the Aymara language, that meaning " be still " and it involves the combination of time-space inhabited human being, place acting theoretical that clearly reflects the concept of "presence".

From this first link , we made a conceptual tissue around this issue that has involved reflect, how the use of previous concepts are concretized in the actor's work; emerges in this way, what we call in the research Siwa body : a body that inhabits celebrating the action performed

The body celebrated or siwa body served for the construction of an "acting dramaturgy" which verifies the total investment of the body in the action performed, confirming that effectuation in the Rucuyaya character of Andean folk festival in the parishes Alangasí and El Cabo of the Pichincha and Azuay provinces, respectively.

We have demonstrated the academic validity of an acting technique born from the Andean philosophy that poses a different pathway for the formation of the actor. In conclusion, we must add that this study opens an investigative threshold to deepen through other epistemological way, the concept of presence and organization in the actor.

Key word: body, corporeality, siwa, rucuyaya, presence, actor of dramaturgy.

DEDICATORIA

Con toda mi energía vital para Mae, Ian y Chio.

AGRADECIMIENTO

Agradezco todo lo que hay en mí de mi padre y de mi madre.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	2
CAPÍTULO 1: NOCIÓN DE CUERPO Y CORPOREIDAD.....	6
1.1 Noción de cuerpo: su trayectoria en la historia	10
1.1.1 Etimología y evolución de la noción de cuerpo.....	11
1.1.2 Registro de cuerpo y corporalidad	14
1.2 La corporeidad vs lo corporal	19
CAPÍTULO 2: CORPOREIDAD Y MATRIZ ANDINA	27
2.1. Noción de corporeidad.....	29
2.2 La textualidad del cuerpo o el cuerpo como texto corporeizado	34
2.3. La corporeidad desde lo andino	38
2.3.1 De cómo se da el cambio de lenguaje del teatro	41
2.3.2. Diferencia de territorios en la construcción dramática.....	42
2.3.3. El cuerpo: isotopía del tejido dramático. Creación de nuevos territorios desde el cuerpo.....	46
2.3.4. Los tres cuerpos del actor. El cuerpo como constructor de la dramaturgia del actor.....	48
CAPÍTULO 3: ANÁLISIS DE LAS DIMENSIONES DEL CUERPO PARA LA CONSTRUCCIÓN DE LA DRAMATURGIA DEL CUERPO FESTIVO.....	49
3.1 Corporeidad andina y dramaturgia actoral.....	49
3.1.1 Cuerpos celebrados	49
3.1.2. Evidencia visible de la presencia. Cuerpos ritualizados	55
3.1. 3 Cuerpos festivos.....	61
3.2 Cuerpo <i>siwa</i>	61
3.2.1 <i>Siwa</i> y su efecto de organicidad.....	64
3.3. Análisis de un cuerpo <i>siwa</i> o cuerpo celebrado en los danzantes <i>rucuyaya</i>	67
3.3.1. Presencia de los rucuyayas en la fiesta popular	69
3.3.2 Vestimenta y accesorios.....	71
3.3.3 Rucuyayas de Alangasí	72
3.3.4 Rucuyayas de El Cabo	75
CAPÍTULO 4: LECTURA DEL CARÁCTER PRESENCIAL DEL <i>RUCUYAYA</i>	77
4.1. Estado de transformación del cuerpo	86
4.2. La conexión de los oficiantes con otros <i>espacios</i>	88
4.3. La dramaturgia del cuerpo festivo	91
4.4. Reflexiones sobre el cuerpo andino desde la práctica	94

4.4.1. Primer tambo: El cuerpo más allá del cuerpo. Transformación del cuerpo de los celebrantes dentro de la preparación del actor: cuerpo, training, formas compositivas	95
4.4.2. Segundo tambo: Conexión con otros espacios.....	103
CONCLUSIONES	107
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	1
ANEXOS	4
Anexo 1. Referencias documentales	4
Anexo 3.	24

CLAÚSULA DE PROPIEDAD INTELECTUAL

La presente Tesis de Grado, en cuanto a las ideas, conceptos, procedimientos, resultados patentizados aquí, es de exclusiva responsabilidad del autor.

Tanto el tema como el contenido, es producto del trabajo del autor, y en ningún caso ya sea en parte o totalmente es copia o plagio de otra investigación presentada en cualquier tiempo o lugar. De comprobarse esto, entiendo que se deberá procurar conforme estipula la normativa vigente y pertinente aplicable al caso.



Paul San Martín Arevalo.

La presente Tesis de Grado, en cuanto a las ideas, conceptos, procedimientos, resultados patentizados aquí, es de exclusiva responsabilidad del autor.

Tanto el tema como el contenido, es producto del trabajo del autor, y en ningún caso ya sea en parte o totalmente es copia o plagio de otra investigación presentada en cualquier tiempo o lugar. De comprobarse esto, entiendo que se deberá procurar conforme estipula la normativa vigente y pertinente aplicable al caso.



Paul San Martín Arevalo.

INTRODUCCIÓN

No pecar contra la esperanza jamas.
Carlos Quijano

En el año 2012, inicié los estudios de Maestría dentro del programa de Posgrado Arte, en la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, Ecuador. Este período de tiempo académico me sirvió para constatar tres cosas: la primera, que el arte contemporáneo había instalado y generando un discurso complejo; este discurso había puesto en tensión el concepto mismo del arte; la complejidad de la discusión se había desarrollado, sobre todo en el ámbito de las artes visuales.

Esta reflexión discursiva empieza a ejercer su influencia en todas las expresiones artísticas, a través de varias experiencias autorales inéditas con características transdisciplinarias, experimentales. Para graficar lo dicho, tomo el concepto del filósofo Yves Michaud, que se refiere al arte contemporáneo como un arte en *estado gaseoso*. En medio de este contexto general del arte, en las artes escénicas en particular -y esta es la segunda reflexión- se estaban movilizand o conceptos fundamentales de las áreas que las constituían. Algo pasa cuando la liminalidad del trabajo escénico hace nacer propuestas como las de Eugenio Barba, Bob Wilson, Lloyd Newson, entre muchos otros investigadores que plantean propuestas que no pueden ser catalogadas como teatro propiamente tal; es decir, las fronteras del arte escénico se habían movido; las palabras: transdisciplina, colaborativo, diálogo de saberes, dramaturgia, habían hecho *carne* de manera diferente en el arte escénico actual.

La tercera, y última reflexión, se relaciona con las diversas cosmovisiones de los Andes; estas se constituían en un lugar interesante de contemporanización de la

escena; los estudios de Joseph Easterman¹ acerca de la *filosofía andina*, habían abierto en mí, una puerta increíble de creación.

Con la *filosofía andina* había ya caminado desde mucho tiempo, tratando de buscar desde esa matriz una fuente de creación. Hasta ese momento creativo, el uso del concepto de paridad, totalidad, reciprosidad, complementariedad, se habían vuelto emergentes, intuitivos, casi subversivos. Entre la *corazonalidad*² andina y yo, desde hace mucho tiempo, habíamos encontrado un dialogo intuitivo; el encuentro con Easterman, Barba³ y los ritos concretos de las comunidades circundantes a mi hogar, hacen posible mi poética.

La búsqueda de la respuesta a la primera pregunta que me ha movido como creador, se configura en el antecedente del presente trabajo, ¿Cómo pueden utilizarse los elementos de la cosmovisión andina, dentro de la reflexión contemporánea del arte escénico actual? Por tanto, la presente investigación será una primera respuesta, de un camino más amplio.

El texto científico presentado tendrá un recorrido teórico y metódico por cuatro capítulos, los mismos pretenden cumplir un trayecto reflexivo e instalar los elementos del mundo andino como material válido para la construcción de una propuesta actoral.

¹ Josep Estermann. Filósofo y teólogo suizo, desarrolla sus estudios en filosofía andina e interculturalidad. Fruto de sus investigaciones, publica entre otros, el libro *Filosofía Andina*, junto con el Instituto Superior Ecuménico Andino de Teología.

² Termino propuesto por el antropólogo quiteño Patricio Guerrero para explicar una lógica de comprensión al decir de el andina, que implica operaciones lógicas que van mas allá de la racionalidad.

³ Eugenio Barba. Director del Odín Theater. Investigador, que con su planteamiento de la Antropología teatral, ha sido uno de los directores más influyentes del teatro contemporáneo. Ha publicado diversos libros sobre técnica teatral desde la fisicalidad del cuerpo.

En el capítulo uno, se tratará la noción de cuerpo. Un análisis que entiende el cuerpo y lo corporal desde el fenómeno estético denominado *giro performativo*⁴; es decir, el cuerpo como una categoría teórica que estudia el material que produce el cuerpo, ampliando su tratamiento al análisis del contexto cultural y antropológico de este material. Es en este terreno teórico, donde surge la noción de *corpóreo*. La evolución del concepto cuerpo plantea la incorporación de la noción de corporeidad como elemento de discusión que explica algunos rasgos sociológicos corpóreos de las culturas, rasgos identitarios de esa corpografía. El concepto de corporeidad permite el estudio de un cuerpo expandido en relación a su movimiento, permite la indagación de un saber desde el cuerpo, elemento central en la propuesta de la presente tesis.

El capítulo dos, desarrolla el concepto de corporeidad en relación con la idea de cuerpo desde la filosofía andina. Profundiza la peculiar similitud de cuerpos en los trabajos realizados por Erika Fisher Lichte, Hans This Lemman, Mijaíl Bajtin, contrastados con otras fuentes como Javier Lajo, Esterman, Patricio Guerrero. Desde el contraste de estas reflexiones teóricas, se trata de instalar la noción de corporeidad, entendida como un fenómeno performativo de cuerpo subjetivo, un cuerpo que sabe e intuye, que tiene una manera específica de estar presente. El objetivo es profundizar en la categoría de presencia, elemento central para la constitución de una mirada escénica desde la filosofía Andina.

El capítulo tres, recogerá todo lo reflexionado en torno a la categoría de *presencia*. Desarrolla la práctica corporal de un cuerpo reflexivo que permite desplegar una dramaturgia, es decir, un tejido escritural corporal para el actor, una

⁴ Concepto de performativo fue acuñado por John L. Austin introducido en la terminología de la filosofía del lenguaje dentro de la conferencia “Cómo hacer cosas con palabras”. Los actos corporales denominados aquí performativos, no expresan una identidad preconcebida sino que más bien generan identidad y ese es su significado más importante.

dramaturgia que hace posible la construcción de una “dramaturgia otra”, basada en las propuestas teatrales de Barba, para terminar presentando una propuesta técnica del actor en base al concepto *siwa* o cuerpo celebrado; y cómo esta mirada se invierte en el personaje de la fiesta popular denominado *rucuyaya*.

El capítulo cuatro y último, realiza un análisis de la inversión del concepto de presencia desde lo andino, en la realización de un ejercicio escénico. Analiza su ejecución y reflexiona sobre todos los elementos asertivos que la propuesta ha podido consolidar, cómo este personaje funciona como ejemplo para el desarrollo de una propuesta actoral desde la mirada andina; también aborda aquellos aspectos que no podrían ser acertados o no han podido ser visibles en el ejercicio planteado.

1. NOCIÓN DE CUERPO Y CORPOREIDAD

Las representaciones del cuerpo y los saberes acerca del cuerpo son tributarios de un estado social, de una visión de mundo y dentro de esta última, de una definición de persona. El cuerpo es una construcción simbólica no una realidad en sí mismo
Le Breton.

Con esta cita introductoria del antropólogo francés David Le Breton⁵, pretendemos analizar la mirada del cuerpo como un resultado social, como una construcción simbólica. Le Breton, implícitamente, está planteando la idea de que el cuerpo es un hecho social, el cuerpo se construye en la historia; este fenómeno manifiesta la capacidad con la cual, el elemento cuerpo se modela y responde de acuerdo con las necesidades de una época.

La declaración del concepto *cuerpo* del actor, permite un lugar, que a su vez le permite un uso determinado en la escena; así, el lugar desde donde se enuncia la noción de cuerpo permitirá la comprensión exacta del planteamiento técnico que en este trabajo propondremos.

¿El hoy del cuerpo es el ayer del mismo? ¿Cómo ha cambiado la herencia que tenemos del cuerpo? ¿Cómo percibimos la forma en que se transforma? ¿Los patrones corporales se afectan por el contexto en el que vive?.

A lo largo de la historia, en la noción de cuerpo se han operado un sinnúmero de transformaciones epistemológicas. La concepción de cuerpo de la Edad Media,

⁵ David Le Breton (1953). Antropólogo francés; profesor de la Universidad de Estrasburgo, se especializa en estudios del cuerpo. Miembro del Instituto Universitario de Francia, trabaja sobre estudios de antropología de las sociedades europeas.

influida por parámetros aristotélicos tomistas, de una perspectiva escolástica, no tiene nada que ver con la noción del cuerpo actual; desde esta perspectiva, la influencia de los avances tecnológicos, la manipulación quirúrgica médica, el desarrollo de las redes sociales pueden crear cuerpos ideales o identidades virtuales.

Es importante constatar, que efectivamente, la noción de cuerpo se transforma; esas transformaciones operan a nivel cultural y se inscriben en el cuerpo mismo, demostrando que el concepto de cuerpo se construye.

Este fenómeno de transformación del estatuto del cuerpo en el tiempo y por influencia de sus contextos, permite que dicho concepto se lea y pueda ser interpretado; es particularmente significativo además, como el lugar que registra la constatación de estas transformaciones sea el mismo cuerpo. El registro de una época determina su lectura, el cuerpo se erige como texto; Silvia Barei, semiótica argentina de la Universidad de Córdoba, habla de la textualidad del cuerpo, diciendo:

El cuerpo se nos presenta en esta perspectiva como un sustrato existencial de la vida y de la cultura, como texto que no solo ocupa un lugar material en el espacio sino que es productor de semiosis. Podríamos decir que nuestra experiencia como seres humanos es una experiencia corporizada y ello es el punto de partida para analizar la participación humana en el mundo cultural y natural. (Barei, S; s/a, p.20)

Este efecto de textualidad del cuerpo constituye el territorio desde donde emerge una dramaturgia actoral, que ha permitido otra mirada de la escena. En suma, lo que proponemos es, cómo la construcción contemporánea del cuerpo permite leerlo dentro del campo de las artes escénicas. Raquel Guido⁶ desarrolla la metáfora de un

⁶ Raquel Guido. Profesora de Artes en Danza, Mención Expresión Corporal (IUNA). Docente terciaria y universitaria desde 1986 hasta la actualidad. Actualmente, Titular regular de las Cátedras de Expresión Corporal I y II en el Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA), Departamento de Artes del Movimiento, María Ruanova.

cuerpo que se erige como la micro-copia de una sociedad, por tanto, bajo esas características se convierte en texto.

El cuerpo como símbolo de la sociedad, reproduce en su estructuración e imagen, a modo de pequeña escala, la estructura misma de la sociedad, sus mitos, fantasmas y juegos de poder encuentran en él su espacio escénico donde expresar y configurar de diferentes maneras -entre ellas, la imagen corporal- sus escalas de valores y aconteceres socio culturales. (Guido,R., 2006, p. 34)

La proposición anterior permite entender, que el cuerpo no es una máquina perfecta, compuesta por sistemas anatómicos solamente, ni tampoco es un organismo ordenado que cumple con funciones básicas para la vida. El cuerpo textual que estamos analizando debería entenderse como un organismo mediado por un contexto; su interpretación trasciende lo puramente anatómico, lo meramente social, lo exclusivamente antropológico. El cuerpo trasciende esas fronteras para posicionarse como "... cuerpo, símbolo del que se vale una sociedad para hablar de sus fantasmas" (Bernard,M., 1980, p. 40).

El cuerpo actúa como un contenedor, un lugar en donde se almacena un contexto. El cuerpo -en este trabajo- será abordado como un todo, inmerso dentro de un contexto que lo explica; un todo, que se transforma a través de formas sociales sobre las cuales influye y por las cuales es influido. Es un lugar de pensamiento reflexivo, más allá del logo-centrismo que jerarquiza la conciencia como única forma de conocimiento e impide otras formas de saber, el cuerpo es sede de un saber corporal: *No estoy delante de mi cuerpo, no estoy en mi cuerpo, soy mi cuerpo.*

El cuerpo no se siente, pero aparece –paradójicamente- tan cercano, al punto de ser parte del *yo mismo*. Merleau Ponty plantea emprender el viaje por un territorio, donde el cuerpo abre un espacio de pensamiento sobre su acción, abre la puerta a la definición de un territorio corporal *otro*, abre la posibilidad de la emergencia (acción

de emerger), de la reflexión sobre su propia acción; un espacio que escapa a la pura racionalidad. Gilles Deleuze habla claramente de este fenómeno diciendo:

El cuerpo ya no es un obstáculo que separa al pensamiento de sí mismo. Por el contrario, es aquello en lo cual el pensamiento se sumerge o debe sumergirse para alcanzar lo impensado, es decir la vida. No es que el cuerpo piense, sino que obstinado, terco, él fuerza a pensar, fuerza a pensar lo que escapa al pensamiento, la vida. (Deleuze G., 1986, p. 251)

La incorporación de este punto de vista propone la emergencia de otro cuerpo para el teatro, por tanto, la necesidad de una dramaturgia *otra*, de una mirada compositiva *otra*. Una mirada *otra*, que permita acciones escénicas desde nuestras posibilidades, desde nuestros saberes y nuestras escrituras.

En este sentido, la primera tarea de esta investigación es construir el edificio teórico; es esclarecer la mirada de cuerpo, tejer en las propuestas de diferentes autores, lo que el cuerpo es y cómo emerge la noción de cuerpo reflexivo.

La enunciación del cuerpo reflexivo desde este punto de vista, permitirá al actor el descubrimiento de otra dramaturgia. Coincidente con este planteamiento, la filosofía andina⁷ plantea la corporeidad como un efecto de conexión con todo; el

⁷ Tomamos el concepto de *andino* del planteamiento del filósofo Josef Estermann, como una construcción filosófica particular que nace y se establece a partir de la interpretación de las condiciones de vida de los habitantes de los diferentes pisos climáticos que van desde los 2000 metros hasta los 4800 metros sobre el nivel del mar, pisos climáticos conocidos como los Andes. Estermann dirá: “El espacio geográfico y topográfico de los Andes en parte para la elaboración de un pensamiento filosófico propio...juegan un papel un rol importante la precariedad de la tierra, la dialéctica entre arriba y abajo y la dilucididad de las épocas de lluvia y sequía...las condiciones topográficas y climáticas quizá puedan explicar parcialmente la génesis de la polaridad dual, la ciclicidad del tiempo, y la complementariedad como elementos fundamentales de la filosofía andina. Lo andino es derivado de la acepción geográfica, sobre todo una categoría cultural. El hombre andino cultivando esta región peculiar viene elaborando como expresión de la coexistencia de su medio natural un modo determinado de vivir, actuar y concebir. Es cierto que en el ámbito geográfico de los andes existían y siguen existiendo distintas culturas con su forma de organización, y sus expresiones artísticas propias. Sin embargo y a manera de una idealización tipológica, se puede enfocar lo andino común en todas las manifestaciones culturales. Esto no significa nivelar la gran variedad de expresiones culturales ni a través del tiempo (diacrónicamente) ni en la situación actual (sincrónicamente). A pesar de esta riqueza se puede detectar, como producto de la “sub-conciencia colectiva”, un denominador común una cultura subyacente que merece el título de “andina” (Estermann, 2006). Lo *andino* en la expresión “filosofía andina”, se refiere entonces, a todos estos aspectos geográficos, topográficos, culturales y étnicos anteriormente expuestos.

principio de relacionalidad y complementariedad sirve para acercarse a este planteamiento.

Afirmamos que la búsqueda del efecto de organicidad⁸ puede encontrarse precisamente en la dimensión de un cuerpo que piensa. Lo anterior es posible alejándose de la definición cartesiana que permitió la instalación del proyecto moderno de cuerpo, que entiende la corporalidad como el resultado de un ente que piensa con la razón.

El cuerpo que busca el teatro contemporáneo, precisamente instala una vía contraria de comprensión del cuerpo. El cuerpo en el teatro contemporáneo se entiende como acontecimiento, esto implica que el cuerpo habita el movimiento que ejecuta y lo vive desde la misma memoria del cuerpo, desde un cuerpo reflexivo; así entendida la organicidad corporal, esta se convierte en texto: la textualidad del cuerpo permite superar la literaturalidad clásica y moderna del teatro.

1.1 Noción de cuerpo: su trayectoria en la historia

Maurice Merleau Ponty, dirá: *el cuerpo es el instrumento general de comprensión del mundo*. La base de la propuesta fenomenológica de Merleau Ponty, alude de manera clara a la noción de un cuerpo que genera una estructura de comprensión del mundo; es decir, que piensa. Esta proposición es un estadio evolucionado de la reflexión sobre el cuerpo, es el resultado de una trayectoria -que desde nuestro punto de vista- contiene la insurgencia de un largo recorrido reflexivo; por lo tanto, es necesario entonces descubrir el antecedente que hace posible dicha

⁸ El *efecto de organicidad* es aquella característica del actor que permite ser vivo y creíble sobre la escena.

insurgencia; por así decirlo, la idea de cuerpo reflexivo es el resultado de una larga herencia en torno al tema del cuerpo.

La noción de cuerpo, a lo largo del tiempo, ha involucrado un sin número de ámbitos, que comprenden campos como el médico y de salud, el espiritual, el campo cultural e incluso el campo moral. Una mirada retrospectiva de la noción de cuerpo permitirá entender con mayor precisión, el problema del cuerpo.

1.1.1 Etimología y evolución de la noción de cuerpo

Existen varios términos en diferentes culturas que sirven para nombrar a un elemento denominado, cuerpo. La noción de cuerpo funciona como un elemento central en la articulación de un sistema-mundo⁹; en diferentes culturas y en diferentes épocas, se alude al cuerpo desde varias tradiciones; el ámbito de referencia o su significado varía según la cultura y el tiempo.

En griego, la noción de cuerpo se denomina *Basar*, que más adelante evoluciona al término *Sarx* y de allí, al latín *Caro*, que significará *carne* y en determinadas ocasiones, *cuerpo*: “La carne no significa el cuerpo en oposición al alma espiritual; significa todo el hombre corpóreo y espiritual, unidad psico-física, bajo el aspecto de ser débil y frágil” (Planella, 2006, pág. 36).

Para los griegos, el cuerpo será denominado como *soma*, *somatos*. Este término está referido al cuerpo, de manera específica, al cadáver. El término *soma*

⁹ La categoría «sistema-mundo» fue formulada por el filósofo norteamericano Immanuel Wallerstein. Funciona como un mapa cognitivo que hace referencia a una estructura de carácter mundial y a las relaciones sociales de expansión planetaria del capital, sus redes de interdependencias en un único espacio de acción social y su lógica interna de reproducción, según Castro Gómez, en “Teoría tradicional y teoría crítica de la cultura” (Castro-Gómez, S. (edit.). (2002). *La reestructuración de las ciencias sociales en América Latina*, Bogotá, Instituto Pensar/Centro Editorial Javeriana, p. 99; también, en Aníbal Quijano, “Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina”, en el mismo texto.

alude a la parte del individuo que queda luego de la muerte, es decir, al resto. Al parecer, los griegos, daban a entender que aquello que había quedado luego de la muerte de una persona, era un resto, que antes encarnaba la vida; es por ello, que *soma* pareciera tener relación con cadáver. En latín, el término cuerpo se denominará *corpus*, *corporis*, significa carne, individuo, cadáver.

En alemán, el termino cuerpo se designa con el vocablo *leib*, que plantea un cuerpo-sujeto-intencional; es decir, el cuerpo como *leib* se usa para designar dimensiones que están más allá de la materialidad del cuerpo. El *leib* plantea la idea de un cuerpo que va más allá de lo puramente físico, incorpora en la noción, tanto la parte subjetiva como la parte constitutiva de la persona. El *leib*, contiene en el mismo campo de sentido, la órbita de lo subjetivo, lo experiencial, y lo sensible.

Esta característica del cuerpo de rebasar lo meramente físico, lo puramente biológico e irradiar su vida hacia lo subjetivo del ser, hacia la experiencia de la persona, dilata la concepción de cuerpo. Entonces, lo corpóreo incluye ámbitos que implican la sensibilidad; cuerpo es también, la energía que emana un cuerpo. Lo corpóreo implicará además, el fenómeno de transformación del espacio con la presencia de un cuerpo. Estas características del cuerpo permiten la instalación de espacios de corporeidad que terminan definiendo una dimensión simbólica del cuerpo, como lo define Dusch (2008):

Cuando afirmamos que el Cuerpo Humano es corporeidad queremos señalar que es alguien que posee conciencia de su propia vivacidad de su presencia aquí y ahora, de su procedencia del pasado y de su orientación al futuro, de su anhelo de lo indefinido a pesar de su congénita finitud. (p. 20)

Esta mirada etimológica permite levantar una cartografía del cuerpo, cada enfoque revela, clara y contundentemente, que su uso es ideologizado, mediado por la

construcción cultural de la cual procede. La noción del cuerpo y por ende, los usos corporales que de ello devienen, se marcan históricamente. En Raquel Guido está claro cuando sostiene que: “La realidad del cuerpo se presenta en cada cultura como una construcción donde se encarnan los valores y normativas vigentes que regulan los comportamientos de los individuos” (Guido,R., 2006, p. 35).

Según Raquel Guido, el uso del cuerpo dentro de una cultura devela el uso del carácter instrumental del cuerpo. La fisonomía corporal cambia de acuerdo al tiempo y a la cultura; así, los usos corporales a lo largo de la historia difieren, cambian y hacen posible una lectura cultural a partir del cuerpo en un momento histórico determinado. Paralelamente, al respecto del mismo tema, dice:

El cuerpo es la presencia suprimida de la historia, su estudio, análisis y percepción cultural se ha supeditado a las prácticas y discursos generados por quienes habitan dichos cuerpos ... Pero si se tiene en cuenta que el cuerpo es una experiencia que resulta de cada cultura y sociedad en la que se inscribe, su estudio posibilita la reconstrucción de las bases sobre las cuales se asientan los mecanismos de interrelación cultural y las ideologías que gobiernan los comportamientos intersubjetivos. (Borja,H. J., 2002, p. 16)

El contexto en el cual un cuerpo está inmerso, fijará una huella; hay que decir, que las interioridades y exterioridades¹⁰ contenidas en el cuerpo, encontrarán en lo corporal del elemento cuerpo, una huella heredada de las épocas anteriores, incluso arcaicas. Este elemento, que es usado por el teatro contemporáneo, permite entender la utilización de lo corporal actual, uso que pasa al teatro y permite la emergencia de

¹⁰ En los diferentes ejercicios teatrales preparados para este proceso de trabajo, como de muchos anteriores a lo largo de nuestra experiencia, hemos evidenciado como los actores hacen emerger características corporales, gestuales, de movimiento que según los actores tienen relación con las huellas corporales de sus padres, abuelos o familiares, incluso algunos anteriores a la segunda esfera de parentesco. Esta misma evidencia lo anota en una entrevista mas adelante el coreógrafo Paco Salvador.

las escrituras teatrales actuales; ellas son posibles solo con la instalación de un concepto de cuerpo expandido¹¹.

Es pertinente hacer -a manera de muestra- un pequeño rastreo histórico de las diferentes nociones corpóreas que en cada época asumieron las diferentes sociedades, como registro claro de cómo se ha tratado esta noción en Occidente.

1.1.2 Registro de cuerpo y corporalidad

Platón en su libro *Fedón*, pone en palabras de Sócrates, una pregunta clave: “¿Cuándo alcanza el alma la verdad?”. Siempre que intenta examinar algo, juntamente con el cuerpo, está claro que es engañada por él:

... porque mientras tengamos el cuerpo y esté nuestra alma mezclada con semejante mal, jamás alcanzaremos de manera suficiente lo que deseamos. Y decimos que lo que deseamos es la verdad...tenemos que desembarazarnos de él y contemplar tan solo con el alma las cosas en sí mismas. (Platón, 1957, p. 55)

La noción platónica de la persona es dual, donde el cuerpo (físico) es fuente de error, ligado a un mundo material que no permite la apreciación de la verdad de las cosas. La función del cuerpo como un filtro distorsionador de la realidad, tiene su continuidad en el periodo medieval; la insistencia de aplacar el lenguaje del cuerpo en Occidente es cada vez más profunda, producto de la intervención de un estatuto moral y disciplinario de las sociedades medievales que impone cada vez más, la sujeción del lenguaje del cuerpo al lenguaje de la conciencia.

La Edad Media profundiza la dicotomía cuerpo-espíritu, cuando inserta prácticas corporales pensadas para ser operadas dentro de un orden social, diseñado en jerarquías. La respuesta implica un ejercicio de poder, que da cuenta de una moral y una ética útil al contexto en el que se instaura. El lugar del cuerpo responde a un orden social, el cuerpo

¹¹ La noción de cuerpo expandido o cuerpo dilatado hace referencia a la terminología de Eugenio Barba, referida a la búsqueda del *Bios* escénico, noción que también utilizamos en esta investigación.

debe ser controlado puesto que funciona como el territorio para el ejercicio del poder, así el cuerpo es objeto de satanización como de sacralización, la santidad y la práctica de la abstinencia son dos herramientas disponibles para la resolución de este conflicto. Para Merleau Ponty, citado por E. Matoso (2006):

El alma es liberación, pureza, trascendencia, el cuerpo es corruptible, lugar del pecado y el engaño a partir de los sentidos. El gobierno del cuerpo se ejercía a través de sacrificios, prohibiciones, castigos, condenas, flagelaciones, y culpas; el éxodo y el sacrificio fueron marcando la piel de lo humano.” (Matoso, E., 2006, p. 23)

La sociedad del medioevo construye un cuerpo funcional a una sociedad jerárquica; esa estructura social necesita un cuerpo blando que modele un cuerpo disciplinado. Las prácticas corporales del tiempo instalan en su ADN, un régimen de obediencia, abstinencia y ascesis. Es una época donde se diseñan operaciones sobre el cuerpo con la idea de hacer desaparecer las apetencias que de él provengan; así es finalmente, como se ordena la percepción del cuerpo: el cuerpo es cárcel, y por ello también, el territorio de teatralidad que permite articular la santidad como horizonte de éxito o salvación del ser humano.

El cuerpo que buscaba la santidad, era un cuerpo lacerado que solo sanaba en la medida que había tranquilidad y encuentro con Dios, pero como la búsqueda era constante, el alma siempre permanecía atribulada. Esta situación se explica por la todavía empleada tradición medieval que justificaba que el cuerpo era el fiel reflejo del alma, su epifanía. (Borja, H. J., 2002, p. 43)

La instauración del rígido estatuto corporal medieval, se ve burlado por la emergencia de otras prácticas rituales y populares que generan otros usos corporales más libres, dichos usos corpóreos, se revisten de fiesta y permiten la subversión de la práctica oficial de lo corpóreo:

A diferencia de la fiesta oficial, el carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes. Se oponía a toda perpetuación, a todo perfeccionamiento y reglamentación, apuntaba a un porvenir aún incompleto. (Bajtin,M., 1998, p. 32)

Según Bajtin, el carnaval es un espacio de liberación, donde el cuerpo dentro del estatuto de la fiesta popular, rompe la vivencia cotidiana, y genera el marco de una modelización festiva que instaaura otro orden corporal.

En la Edad Media¹² se articula el discurso oficial de un cuerpo místico, mártir, un lugar de ascesis: el cuerpo, la cárcel del alma; sin embargo, el carnaval es un espacio pequeño de tiempo dentro del año donde fluye la vida; en él se provoca otra vivencia corporal que, por decirlo así, está legitimada en la fiesta, y luego se concreta en la vivencia del teatro de la juglería y en otras expresiones de teatro popular del medioevo:

La fiesta del carnaval rompía la norma, y en el medioevo, el espacio carnavalesco hacía emerger cuerpos, que estando fuera de la norma, sin embargo, proponían a nivel popular una forma corporal de una vivencia más libre y lucida, un cuerpo en emergencia vivo, que se escapaba al orden, que vivía totalmente su vivencia y que proponía al menos por el momento y de manera no oficial una forma corporal diferente e incluso anhelada. (Bajtin,M., 1998, p. 12)

La llegada de la modernidad separa de manera definitiva, el territorio del cuerpo del territorio del alma. El racionalismo se abre paso y termina reduciendo el mundo a pensamiento y materia. El cuerpo, elemento fundamental para el control social, se inserta como *res extensa* dentro del proyecto cartesiano. El cuerpo dentro de

¹² El auge del carnaval comienza en el siglo XII. Ello es favorecido por el aumento de la población, sobre todo en las ciudades. Es la época de la implantación de las primeras universidades y los estudiantes se van a convertir en un elemento dinamizador, fundamental, en la celebración de los carnavales en muchas de las ciudades universitarias como en Bolonia, París o Salamanca. Se celebraban de muchas maneras, pero hay datos comunes a todas esas celebraciones locales. Elementos que suelen parecer comunes son: la importancia de la carne y del sexo.

este *habitus*¹³ es parte de las cosas, y siendo parte de las cosas genera espacialidad; es decir, entra dentro de la mensura cartesiana, propende a ser medido y cuantificado.

Desde su perspectiva el cuerpo humano corresponde a la naturaleza corpórea igual que el resto de las cosas compuestas, por lo tanto no es posible obtener ninguna certeza de él. En tal consideración el cuerpo es una materialidad circunscrita a un espacio. (Guido,R., 2006, p. 38)

La tesis cartesiana de considerar al cuerpo como *res extensa*, circunscribe un territorio de reflexión -donde de manera sutil- se dice que el cuerpo, a partir de ese momento deja de ser *parte de mí*, para ubicarse como un lugar *fuera de mí*; es decir, es un objeto que acompaña al ser humano. La operación cartesiana de cosificación del cuerpo, consiste en pasar de ser un lugar, que siendo yo, está fuera de mí. La cosificación corporal de esta etapa es tan profunda, que el cuerpo se constituye en un yo dominado por el espíritu. El *otro cuerpo*, aquel que está dominado por la naturaleza, la apetencia, la intuición es un *no yo*: un lugar, que dentro de la lógica de la razón, se convierte en un lugar inhabitable.

La aproximación al conocimiento del cuerpo, no se encuentra por la apelación a los sentidos. El conocimiento del cuerpo cartesiano es un examen ineluctablemente intelectual. La dualidad cuerpo-mente, psique-soma, tiene en la base de su enunciación la “certeza” que la verdadera sustancia del ser es el espíritu, entendiendo al espíritu como lo racional que el hombre tiene y que le diferencia de todas las otras especies y seres. Finalmente, y para cerrar la idea, el mundo cartesiano permite la instauración de la verdad científica moderna como única verdad; la ciencia, es pues, el único instrumento objetivo de comprobación y conocimiento.

¹³ *Habitus* es una categoría acuñada por el sociólogo francés Pierre Bordieu, que sirve para entender los esquemas de obrar, pensar y sentir asociados a la clase social a la cual una persona pertenece; el *habitus* tiende a proponer, que personas de unos entornos sociales comunes, tengan estilos de vida comunes.

Lo anterior define la comprensión futura del cuerpo, *la sede de la razón es el espíritu*, según Descartes; este hecho permite una especie de legalización de la superioridad humana sobre lo existente, pero sobre todo, afianza la radicalización de lo racional como inapelable, de lo objetivo como único demostrable, lo científico como incuestionable. El cuerpo es entonces, un objeto-parte de esta modelización social, que cumple de manera versátil la constatación de una ciencia única, un orden único, una belleza única, con eficiente rigor.

Si la razón es única, la belleza es única, debe haber un único método (sistema) de movimiento verdadero. Es en esta época cuando se concibe la idea de una forma de danza universal, reflejo de la "Mathesis universalis", reflejo de un saber universal del orden y de la medida (pues la matemática se ocupa de multitudes a las que hay que ordenar y de magnitudes a las que hay que medir). (Tambutti, S., n/d, p. 7)

La instalación de un método es un ejercicio riesgoso, ya que permite una modelización corporal única; sin embargo, la metodologización del cuerpo vuelve más complejo el estatuto corporal para el futuro, puesto que Descartes está activando dentro del discurso moderno; la fórmula del *Yo soy* pero desde el *Yo pienso*, como dirá Susana Tambutti; es decir, está desarticulando una manera de saberse a sí mismo, de sentirse a sí mismo desde una lógica del saber, de lo subjetivo del experimentar, una lógica del movimiento desde el sentir: "Descartes estableció lo que él es: pensamiento, pero también aquello que no es: extensión. Lo otro del yo, en nuestro caso el cuerpo, está determinado desde el yo pienso" (Tambutti, S., s/d, p. 6).

La herencia platónico-cartesiana puede explicar, la historia corporal en los siete siglos anteriores de la humanidad. Las expresiones artísticas, en particular las artes escénicas que ponen al cuerpo como lugar de expresión, han sido fuertemente influenciadas por el discurso corporal dualista de corte cartesiano. Este estatuto corporal se instaura generando expresiones como el ballet; en el teatro, la influencia

litero-textual es clara en la construcción de un ethos artístico, que reguló la expresión escénica más reciente.

Solo en los últimos tiempos, se ha trabajado para volver a descubrir y visibilizar un conocimiento del cuerpo que hace uso de sus posibilidades sensoriales y saberes. Este lugar del cuerpo plantea claramente, la diferencia entre el saber corporal que implica un mirada del cuerpo como un organismo profundo, un saber somático que apela a la información sobre la herencia de los cuerpos y otro cuerpo funcional, que se entiende así desde la efectividad y la forma. Su enunciación de objeto modela su propia-percepción de manera limitada.

Este surgimiento del cuerpo desde un saber reflexivo corporal, da origen al concepto de *corporeidad*. La mera *corporalidad* se define como tal, puesto que entiende el cuerpo como un organismo que al estar separado de su sentir holístico, funciona paralelo a la otra función del mismo que es el percibir y por lo mismo, es capaz de ser domesticado; por ello, en su uso y enseñanza emerge como fin último su virtualización, su efectividad, y la *corporeidad* sería aquel concepto que permite la verificación de un saber contextual, un entendimiento del cuerpo desde el cuerpo.

1.2 La corporeidad vs lo corporal

La herencia corporal, cartesiana, sigue presente hoy en las diferentes facetas de lo humano, de hecho, es la base del edificio logo-céntrico de Occidente. Sobre esta base se ha creado una teología que entiende el cuerpo como carne, y por tanto como un obstáculo escatológico para la trascendencia o la salvación del hombre.

De esta teología deviene una moral católica y evangélica, que basada en la idea de mínimos universales funciona con una mirada sobre el cuerpo como un territorio de deseo. Desde la antropología, se analiza la instalación del otro;

esencialmente, tienen dentro de este concepto la mirada del *otro diferente*, un *otro* que debe recorrer un camino de civilización marcado por la racionalidad; nuevamente, esto marca un ideal de cuerpo subordinado a la razón.

El estatuto del cuerpo ha legitimado una mirada ecológica, donde el humano dueño de las cosas es dueño de la naturaleza, por tanto, un elemento a su servicio. Ha colonizado el género, puesto que por años el saber es masculino, el conocimiento y la epistemología que permite este conocimiento, ha justificado la generación de un saber sin la mirada de diversidad de género. La colonización de la epistemología ha determinado, que la lógica del saber tenga una base exclusiva en la razón; por ello, en el edificio logo-céntrico de Occidente -por lo menos para aquel Occidente que legitima este discurso- ha manejado el poder y ha generado el *habitus* que describimos. No hay otra forma de saber sino a partir de la construcción del conocimiento, cuya base está en el pensamiento racional.

La constatación del estatuto del cuerpo en la edad media y la modernidad, abre la puerta a una revisión de ese mismo estatuto en América latina a partir de la colonización, la revisión que estamos tratando de hacer, pretende el levantamiento de un mapa del cuerpo dentro de contextos para considerar el relato que se forma a partir de un sistema cultural concreto. ‘Historiar’ el cuerpo es considerar cómo ha sido experimentado y expresado dentro de sistemas culturales concretos. (Borja, H. J., 2002, p. 67)

La evidencia del recorrido corporal, fuera de mirada de este Occidente, es muy dramática, puesto que la historia da cuenta de manera clara de la conformación de un “sistema mundo” que opera domesticando saberes y cuerpos de una manera dramática. Patricio Guerrero denomina aquella operación sistema de colonialidad que pone en evidencia un sistema de poder:

Una de las características de este sistema-mundo es la existencia de una «razón colonial», inherente a su funcionamiento y reproducción, a través de la cual no solo se ha hecho posible la reproducción del capital y la dominación económica, si no la colonización de los imaginarios y los cuerpos, lo que posibilita la internalización de la

dominación en los dominados y en consecuencia que las relaciones de poder mantengan su carácter colonial. (Guerrero,P., 2004, p. 34)

La colonialidad trae consigo una manera de ver el mundo, como bien dice el filósofo americano Immanuel Wallerstein, un “sistema mundo” que lo abarca todo, que ordena todo a una determinada lógica de poder y que termina instaurando por la fuerza ideológica y la violencia material, una manera de entender la realidad. Este ejercicio se puede claramente observar en el recorrido histórico del cuerpo en América Latina.

Con la instauración de la matriz colonial imperial de poder en América se instaura por primera vez en la historia de la humanidad, el primer patrón mundial, universal global de poder que dará inicio a la organización colonial del mundo, en torno a una narrativa local particular que por razones de poder se construye con un carácter de universalidad radicalmente excluyente, que tiene como eje constitutivo una nueva perspectiva colonial eurocéntrica sobre la cual se erige el modelo civilizatorio dominante , para el dominio del tiempo, del espacio, del sentido, del conocimiento, de los saberes, los lenguajes, las prácticas, la memoria, los imaginarios, las subjetividades y los cuerpos, en definitiva para el control y dominio de los seres humanos, la naturaleza y la vida. (Guerrero, P., 2004, p. 25)

El ejercicio de poder de la colonialidad ejerce su control sobre las formas de saber, ser y poder, y todas las maneras de materializar el dominio se expresan y tienen sede en el cuerpo. Es así, como la mirada cartesiana del cuerpo se instala en la cotidianidad de los hombres y mujeres de este continente; y es así como las políticas de agenciamiento corporal son incluidas y reguladas con esta mirada.

De esta manera, se trata de eliminar, invisibilizar y desconocer los seres, saberes, “haceres” de los pueblos originarios; nos parece necesario investigar la mirada del cuerpo de las culturas originarias porque plantean la incorporación de otros elementos intuitivos, subjetivos y sensibles que permiten constituir para nosotros la noción de corporeidad, que permite la utilización de un cuerpo orgánico para el actor.

Es por ello, que en este trabajo debemos hacer una separación entre dos conceptos: la noción de corporal que concluimos después del rastreo histórico realizado y la noción de corporeidad que igualmente intentamos construir desde diversas miradas fenomenológicas del cuerpo.

Lo corporal será todo aquello que reduce el conocimiento del cuerpo al conocimiento de un objeto; lo corporal mira al cuerpo como un mecanismo producto de la suma de las partes que funcionan para hacer individuos; lo corporal es aquello instrumental del cuerpo. En clave cartesiana lo corporal es:

... la noción clásica del alma como principio de vida y movimiento, concibiendo los cuerpos como extensos, incapaces por completo de pensar, tutelados por causas puramente mecánicas, alma y cuerpo son dos sustancias de naturaleza totalmente distinta y se encuentran separados, el funcionamiento del cuerpo es un puro mecanismo cuyo funcionamiento es posible explicar mediante leyes mecánicas mientras que el alma es algo totalmente diverso: una mente pensante que no se rige por leyes mecánicas sino por leyes lógicas que están impresas en la mente en el momento del nacimiento.” (Tambutti, S., s/d, p. 6)

En suma, la idea de presentar el cuerpo desde una realidad corporal de un cuerpo máquina, define el territorio de lo corporal como un espacio discreto y limitado del territorio del cuerpo. Limita al cuerpo a la pura eficacia, donde la salud del mismo está marcada por el estricto buen funcionamiento de sus órganos, y su curación está abocada al puro y simple restablecimiento de las condiciones químicas y morfológicas de los órganos.

Esta concepción, limita al cuerpo a un lugar donde la ciencia, por ejemplo, no admite el conocer sino desde la efectividad de la certeza, no tienen valor otros conocimientos “subjetivos” que pueden tener otras certezas y modos no científicos de comprobación.

Es así que, el ballet como forma expresiva danzaría, hace explícito la mirada limitada del cuerpo y es un buen ejemplo para el análisis, puesto que mantiene el precepto medieval y desarrolla formas gramaticales de escritura corporal que existen hasta nuestros días, y mantiene su foco atento a un cuerpo dócil, eficiente, cosificado por el movimiento, que busca desaparecer del cuerpo la gran densidad somática¹⁴ como motor de movimiento.

La aplicación de rasgos de tipicidad, impersonalidad, validez general que transformaron las danzas campesinas provenientes de antiguos rituales en sofisticadas danzas de corte, ordenándolas y vaciándolas de cualquier referencia a su contenido original, se completaron con la constitución de un cuerpo inmaterial, que era sólo extensión sobre el que actuaban leyes y reglas que lo transformaban en una máquina capaz de bailar. (Tambutti, S., s/d, p. 6)

La danza es quizá una forma muy clara de uso de lo corporal; la necesaria exposición del cuerpo, como base fundamental de su arte, permite una lectura muy clara del uso político del cuerpo. Expresiones como el ballet, dan cuenta perfecta de la ideologización de movimiento y del cuerpo en varios pasajes de la historia.

La *noción corporal* está asociada al carácter instrumental y mecánico del cuerpo, la que domina su agencia corporal desde el pensamiento racional; es decir, contiene una idea del cuerpo solamente desde un *yo pensante*; desde la dimensión biológica del cuerpo es desde donde parte el concepto de lo corporal. Frente a ello, está la noción de *corporeidad* que plantea una posición expandida del abordaje del cuerpo: lo corpóreo plantea pensar en un saber reflexivo del cuerpo.

Esta noción parte del entendimiento, de que el cuerpo tiene la capacidad de generar pensamiento, que no está ligado a la matriz motora de la razón. La mirada

¹⁴ La dimensión somática de las prácticas corporales está vinculada al manejo del cuerpo desde su movimiento particular recogiendo el sentido personal del movimiento; en la actualidad se ha dado en llamar *movimiento inteligente* para la danza y el teatro.

desde la corporeidad, fija una manera de entender el cuerpo más allá de los límites de su virtuosidad o efectividad “... somos parte del objeto y nos confundimos con este cuerpo que sabe del mundo más que nosotros” (Achieri,P., 2006, p. 178).

Apoyados en la cita anterior y con la idea de poder definir en extenso la idea de corporeidad, tomamos el planteamiento de Merleau Ponty en base a dos elementos importantes.

1. El cuerpo es un lugar de aprehensión del mundo exterior, pero no solo eso sino que el cuerpo sabe; es decir, hace efectivo Merleau Ponty, un saber reflexivo del cuerpo, puesto que *sabe más que nosotros*. Lo que está instalando Merleau Ponty es que el cuerpo sabe, reflexiona, tiene una forma de saber que no se limita al conocer, es, en todo el sentido de la palabra, un *Ser en el mundo*. Reflexión que está planteando un ser humano sujeto de percepción, un ser que experimenta, que vivencia todo un mundo externo así como interno, en constante interacción dialéctica, donde sujeto y mundo están en recíproca construcción.

2. Este sujeto de percepción puede mostrar otros mundos, a partir de que el cuerpo -por decirlo así- se vuelve sujeto, se está permitiendo la instalación de otras formas epistemológicas dilatadas que implicarán más vías que no se reducen a la razón simplemente, vías sensoriales igualmente válidas y necesarias para desarrollar formas de expresión de ese conocimiento. Este aspecto es profundamente importante, puesto que en otras palabras estamos planteando que el saber se corporeiza. Elemento central para fundamentar una mirada contemporánea y somática del cuerpo, y finalmente, poder salir del saber y cuerpo moderno.

Es imprescindible empezar a construir un saber corporeizado, pues la realidad se inscribe en el cuerpo y desde el cuerpo habla; que aprendamos a mirar la realidad, no solo desde los dos externos preceptores que priorizó el positivismo, como criterio de verdad y objetividad, la mirada y el oído lo que implicó la subalternización y negación de los otros sentidos, como posibilidades para el conocimiento académico científico lo que condujo a su progresivo deterioro. Desde las sabidurías se nos enseña en cambio, que si queremos transitar por el mundo del sentido, si pretendemos comprender la totalidad del sentido de la realidad y la existencia, es necesario incorporar la totalidad de los otros sentidos, la totalidad del cuerpo, como posibilidades de conocimiento; eso nos permitirá empezar a aprender de la sabiduría de los olores, los sabores como fuentes para conocer la realidad, mirar como ellos construyen nuestra subjetividad y disparan la memoria, y hay que mirar el sentido de dicha memoria, y que son parte vital de la construcción social del recuerdo y el olvido. Es necesario aprender de las sabidurías sonoras, de la sabiduría de los colores, si queremos dar luz y color a la memoria y mirar la cromática con que está pintada la realidad y la vida.” (Guerrero, P., 2010, p. 225)

Este parece ser el territorio de la corporeidad, un lugar de entendimiento del cuerpo que de manera dilatada, amplía los límites del mismo cuerpo, tiñe las relaciones, las corporeiza, se establece *un entramado de una realidad orgánica*, del saber los espacios y el tiempo - como anteriormente ha expresado Guerrero- con la finalidad de encontrar mayores relaciones y un cuerpo dilatado y expandido que encuentre una identidad profunda. Desde la mirada de Raquel Guido (2006):

Entendemos el cuerpo como lugar de representación de una simbólica general del mundo, así compuesta por un entrecruzamiento de los contenidos internos del individuo y los de su medio cultural. Cuerpo que entrama una realidad orgánica con un doble imaginario: individual y social y se presenta como una red de significaciones múltiples sobre las que se construye la identidad. (Guido,R., 2006, p. 35)

Es decir, el cuerpo permite la instalación de una *corposfera*¹⁵, un sistema de relaciones corporales que permiten la incidencia del cuerpo en todas las formas y expresiones humanas. El cuerpo corporeiza la vida humana y con ello, permite la mediación del cuerpo para la construcción social de otra forma cultural.

¹⁵ Tomamos el término *corposfera* para explicar cómo a partir del cuerpo, la realidad se estructura tomando como referente la expresión del semiótico estonio Iuri Lotman, quien propone la idea de *semiosfera*.

El cuerpo tiende a ser una materia prima que debemos modelar, según el ambiente del momento. Para muchos, se trata de un accesorio de la presencia, un lugar de la puesta en escena de uno mismo; según Le Bretón, citado por Jordi Planella: “La voluntad de transformar el cuerpo se ha convertido en un espacio común”. (Planella, J., 2006. Pág. 104.)

El cuerpo es entonces, el lugar que “verifica” la realidad y acumula un conocimiento al servicio del sujeto para su saber; esta forma de entendimiento permite capturar un ámbito amplísimo de expresiones de la realidad, concebir la misma realidad de diferente manera.

... mi cuerpo es a la vez vidente visible, el que se mira todas las cosas, también se puede mirar, y reconocer en lo que ve el otro lado, de su potencia vidente, él se ve viendo. Se toca tocando, es visible y sensible para sí mismo.... el mundo está hecho con la misma tela del cuerpo. (Matoso,E., 2006, p. 120)

Esta particular forma de concebir el cuerpo o corporeizar la realidad, permite determinar la noción de corporeidad que implica un cuerpo más allá de la máquina cartesiana; esto define, la constitución de una epistemología perceptiva que amplía el rango del conocimiento hacia el saber. El ámbito de lo corpóreo, desde este punto de vista holístico, permite la interacción de lo cognitivo, lo perceptivo, lo emocional, lo ritual, en procesos de relaciones corporales que habitan el mundo y habitándolo, lo transforman.

El sujeto se constituye, hace su existencia, en la misma situación que vive, y se renueva cada vez. No “está” en el espacio y en el tiempo, sino que los “habita”. En este sentido el cuerpo está pensado como el vehículo de esta actualización, habitando el mundo constantemente. (Rodríguez,M., s/d, p. 18)

La noción de corporeidad nos interesa, no solo porque ha permitido un puente de transformación epistémica sino porque además, la noción de corporeidad posibilita la incidencia sobre el entorno, elemento dinámico de la noción de corporeidad que

admite la instalación del concepto de un saber reflexivo del cuerpo; la instalación de una inteligencia del cuerpo que cuenta en el momento de definir una experiencia.

... si consideramos que lo corporal es también condición existencial del sujeto, deberíamos tomar a los actos corporales no sólo como actos de comunicación sino también como actos de “experiencia”, en su dimensión productiva. (Rodríguez, M., s/d, p. 7)

Por ello, debemos concluir que la idea de corporeidad está desarrollada sobre la base fenomenológica de Merleau Ponty y permite contener el grueso de la reflexión hasta el momento. La corporeidad es aquella noción que permite proponer un cuerpo reflexivo, desarrollar un cuerpo que sabe y que habita su movimiento; producto de los dos fenómenos anteriores, puede transformar o incidir en el espacio donde se instala. Es decir, le es propio el fenómeno sinestésico¹⁶ de transformar el espacio que habita.

La corporeidad permite una mirada dinámica del fenómeno del movimiento, puesto que a partir del concepto de corporeidad incluye dos conceptos: el uno relacionado con los modos somáticos de atención que abre la posibilidad de aprender con el cuerpo, implicando formas elaboradas culturalmente de atención de y con el propio cuerpo. Capturando y aprendiendo de todo lo que está alrededor, incluyendo la presencia corporizada de otros y la noción de reflexividad corporizada, donde el sujeto entendido en su totalidad, pone en acto su poder hacer, y con ello, modifica su entorno y se modifica a sí mismo.

2. CORPOREIDAD Y MATRIZ ANDINA

La noción de corporeidad desarrollada en el capítulo anterior, propone una mirada dinámica del fenómeno del cuerpo. Lleva implícita dos conceptos que se

¹⁶ Sinestesia es la característica de la acción del actor-bailarín que tiene el poder de incidir sobre el espectador.

vinculan y la estructuran; uno tiene que ver con el reconocimiento de los modos somáticos de atención, que implica aquella dimensión de aprendizaje del cuerpo.

Nuestra propuesta se dirige a fundamentar, el hecho de que el uso del cuerpo implica formas de atención y aprendizaje provenientes de los haceres culturales y que se visibilizan en la estructura corporal de los individuos de un determinado grupo social, formas y usos que a su vez, se revierten en formas de aprendizaje de todo lo que está alrededor, incluyendo la presencia corporizada de otros.

La segunda noción proviene del semiótico Thomas Csordas¹⁷, quien habla de la *reflexividad corporizada* como aquella característica donde el sujeto, entendido en su totalidad, pone todo su cuerpo en acto de su hacer; con ello se modifica y modifica su entorno.

Los dos conceptos, arriba anotados, sirven de sustrato teórico para acercarnos al análisis del cuerpo dentro del espacio de estudio que la filosofía andina denomina como “Andes”; se trata de analizar, cómo las características propias de los cuerpos de este espacio, plantean elementos fundamentales para la estructuración de un cuerpo específico que puede ser mirado por las artes escénicas, como un cuerpo orgánico. Por lo tanto, antes de abordar el tratamiento específico del cuerpo en los Andes, consideramos necesario profundizar en esta noción de corporeidad para su completa comprensión.

¹⁷ Thomas Csordas desarrolla lo que él denomina, el *paradigma de la corporeidad*, como alternativa al paradigma del cuerpo que caracteriza al criterio estructuralista. Su objetivo expreso es contrarrestar la fuerte tendencia representativa del paradigma semiótico textual.

2.1. Noción de corporeidad

El campo del cuerpo en el que estamos trabajando, necesita aclarar con detalle el lugar de su enunciación. El lugar desde donde pensemos el cuerpo y determina las fronteras de dicha enunciación. La noción de “cuerpo”, define claramente las características del hecho escénico de que se trate.

Justamente por ello, partimos de lo planteado por Merleau Ponty, citado por Silvia Citro en su artículo, “Variaciones sobre el cuerpo”; al respecto dice: “El cuerpo media todas nuestras relaciones con el mundo, por ello no podrá reducirse a un mero objeto, a algo que solo está en el espacio y en el tiempo, sino que será quien los habite” (Citro, S., 2006, p. 59).

La propuesta de Merleau Ponty se aleja del concepto de *individuo* como cuerpo, puesto que no considera al cuerpo como *res extensa*; plantea un avance de esta noción: el cuerpo es una entidad cuya sede no está en la mente del ser humano. La propuesta fenomenológica de Merleau Ponty propone la idea de cuerpo como *sujeto*; es decir, como un dispositivo dialéctico que despliega conexiones internas como externas. Este dato es un elemento central, puesto que el sujeto corporizado incide en los dos ámbitos de acción inicialmente descritos.

El cuerpo mirado como un sujeto corporizado, “habita el tiempo y el espacio”, despliega relaciones como una entidad que se integra o entiende su medio: desde este entendimiento corporeizado modela su contexto.

El cuerpo habita el espacio donde actúa, intercambia conexiones con la realidad donde actúa, mora en ella como disolviéndose; este elemento está en la base del desarrollo de la fenomenología de Merleau Ponty. Noción que él desarrolla en su libro *Fenomenología de la Percepción*, según apreciaciones de Citro, cuando dice:

... es el cuerpo el que comprende en la adquisición de la *habitud*, esta fórmula podrá parecer absurda si comprender es subsumir un dato sensible bajo una idea y si el cuerpo es un objeto. Pero precisamente el fenómeno de *habitud* nos invita a manipular de nuevo nuestra noción de comprender y nuestra noción de cuerpo. Comprender es experimentar la concordancia entre aquello que intentamos y lo que viene dado, entre la intención y la efectución, el cuerpo es nuestro anclaje en el mundo. (Citro, S., 2006, p. 59)

La corporeidad amplía la comprensión del cuerpo, hace que los vínculos de lo corporal vayan más allá de la materialidad, de lo físico, de lo anatómico. La propuesta de *habitud* de Merleau Ponty, se define como aquella característica del cuerpo que permite cumplir con dos funciones: la primera tiene que ver con el desarrollo de una memoria reflexiva del cuerpo, con la que aprende y conoce; la segunda, con un lugar de presencia cuya *efectuación*¹⁸ o despliegue corporizado permite transformaciones espaciales a partir de su corporeidad. Este efecto doble, lo entendemos como efecto *habitud* del cuerpo; este carácter de carnalidad espacial hace que su presencia se entienda como acontecimiento¹⁹.

El acontecer de Merleau Ponty, para Erika Fisher Lichte, tendrá la característica de *carnalidad*. Las miradas actuales del cuerpo llevan esta noción a un lugar muy interesante para el desarrollo de las artes escénicas contemporáneas, trascienden por tanto la mirada clásica del cuerpo como una entidad eminentemente física. Erika Fisher Lichte, plantea al respecto:

Es a través de la carne que el cuerpo está vinculado al mundo, cualquier intervención humana se lleva a cabo con el cuerpo solo, puede llevarse a cabo en tanto que intervención corporizada, es por ello que el cuerpo supera en su carnalidad a todas sus funciones instrumentales y semióticas. (Fisher, E., 2014, p. 171)

¹⁸ La *efectuación* es un concepto derivado de la propuesta fenomenológica de Maurice Merleau Ponty para establecer el hecho de que, un cuerpo en su hacer se invierte completamente, esto es fundamental en las artes escénicas como elemento de organicidad para el intérprete.

¹⁹ Entender el acontecimiento del cuerpo permite hablar de un cuerpo efectuado; es decir, el acontecimiento del cuerpo, lo que técnicamente en las artes escénicas denominamos *organicidad*.

El cuerpo es un lugar que parece nunca ser nuestro, es el límite con el otro; nuestro territorio personal termina en el límite del otro cuerpo. La pregunta central en esta reflexión es entonces: ¿el cuerpo termina en los límites de la piel? Jean Luc Nancy, dice: “El cuerpo como lugar de existencia está marcado por la exposición y la extensión. siempre expuesto a la mirada y a las relaciones con los otros, pareciera como si nunca nos perteneciera del todo” (Nancy, Y., s/d, p. 13).

La característica a la que apunta Nancy, de no pertenencia del cuerpo, genera una metáfora muy interesante: está planteando que el humor del cuerpo se impregna en los otros cuerpos con los cuales este tiene contacto; manifiesta bellamente la volatilización del cuerpo, el carácter pregnante del cuerpo que permite que se vaya, viaje en el espacio y se anide en otro cuerpo, en suma, se corporeice en otros cuerpos.

Ampliando el concepto de corporeización, en la misma línea, la teórica colombiana Iliana Diéguez²⁰, dice: “... el cuerpo es escenario, plataforma o texto en el cual se inscribe una cultura y los imaginarios sociales ... es sin duda el producto más largamente decantado, refinado, desmontado y vuelto a montar” (Dieguez, I., 2009, p. 16).

Pensar que el cuerpo se extiende en una práctica de corporeización, donde el límite del cuerpo está en la cultura que lo acompaña, en la energía que de él exulta, en la atmósfera que el cuerpo es capaz de construir. Pensar que el cuerpo está más allá del límite del cuerpo, es pensar realmente en el acontecimiento del cuerpo. Es pensar en la noción de corporeidad.

²⁰ Iliana Diéguez Caballero. Doctora en Letras, posdoctorado en Historia del Arte, trabaja en la problemática del arte, la memoria, la violencia, el duelo las teatralidades y performatividades expandidas y sociales.

Refiriéndose a este concepto, nos parece pertinente recoger lo que Erika Fisher Lichte manifiesta en referencia a la noción de *corporización*: “Corporeizar significa en este caso hacer que con el cuerpo o en el cuerpo venga algo a presencia que solo existe en virtud de él” (Fisher, E., 2014, p. 271).

El planteamiento de corporización se extiende en la incidencia del conocer del ser humano y en la capacidad de transformación del espacio que el cuerpo habita; es por estas características desarrolladas anteriormente, que el cuerpo se convierte en un lugar de lectura y de escritura. Su carácter fenoménico permite un uso gramático del cuerpo.

En el fondo, hemos dicho que el cuerpo se vuelve acontecimiento y por serlo, puede convertirse en código de comunicación fuera de lo lingüístico, incluso más allá de cualquier literaturalidad. El cuerpo se vuelve texto en sí mismo, código en sí mismo, porque impone una lógica propia. Thomas Csórdas plantea el concepto de *embodiment/corporización* y lo define como “*existential ground of culture and self*”; con ello, contrapone la idea de representación a la idea de vivencia. La idea de Csórdas es conceder al cuerpo una posición de prevalencia paradigmática, equivalente a la que tiene el texto.

Tomando el planteamiento de Csórdas, asumamos que el cuerpo da color a una situación o transforma los espacios en los que el mismo se invierte, en tanto aquello tiene la capacidad de ser leído. La cognición debe entenderse como actividad corporizada.

Este planteamiento de Francisco Varela, quien viene del mundo de la biología, claramente define cómo los organismos conocen. Los organismos se articulan como

dispositivos cognitivos totales; involucra aquello con lo que el cuerpo tiene relación. En suma, Varela plantea la idea de cuerpo como un organismo que se informa e informa del exterior con el cual constantemente está coparticipando.

El organismo, como una red de elementos totalmente co-determinados, determina que nuestra mente sea literalmente inseparable, no solo del ambiente externo sino también de aquello que Claude Bernard denominó el “milieu intérieur”, definiendo el hecho de que no solo estamos dotados de un cerebro sino de todo un cuerpo.

El cuerpo, este lugar de vivencia; desde este lugar de enunciación acontece en el momento en que él mismo se invierte en el acto que ejecuta. En particular, dentro del acontecer de la escena, el cuerpo se corporiza en tanto se diluye en cada instante que atraviesa el tiempo o realidad donde está emplazado: “El cuerpo humano no posee una esencia invariable solo conoce el ser en tanto que devenir, en tanto proceso, en tanto cambio, con cada parpadeo, con cada inspiración, con cada movimiento se genera algo nuevo” (Fisher, E., 2014, p. 189).

Tomamos el concepto de corporeidad, venido de la fenomenología y de la antropología, para incorporarlo como parte del corpus teórico de esta investigación, con el objetivo de construir una mirada “efectuada” del efecto de organicidad, clave fundamental en el trabajo del actor-bailarín. Desde esta perspectiva, la incorporación de este concepto, posibilitará avanzar en la definición de un cuerpo *otro*, con el que el actor o actriz pueda resolver desde esta proposición teórica la actuación del cuerpo sobre la escena.

Por tanto, la corporeidad -para el ámbito escénico- es la noción que contiene la particularidad del bios de la escena. Erika Fisher Lichte, al referirse al concepto que estamos desarrollando dirá: "... el concepto de corporeidad según lo hemos definido se refiere a todo lo que se genera en virtud de aquellos actos performativos con los que el performer genera a su vez su propia corporalidad en la realización escénica" (Fisher, E., 2014, p. 189).

El concepto de corporeidad que hemos tomado, es aquel que propone un cuerpo diluido en un contexto que tiene la capacidad de dar color a una atmósfera y transformarla a partir de la evocación de su ancestro. La corporeidad es la característica que mueve el espacio con el movimiento del cuerpo, en el que este está emplazado; producto de esa disolución, el cuerpo "acontece".

Este nivel de acontecimiento, le permite configurar una textualidad corporal en el espacio. Si el cuerpo es texto, entonces hablamos tal como dice Ileana Diéguez, de un cuerpo gramatical, es decir asumimos que este cuerpo tiene signos específicos que permiten su lectura; hay una información de su corporeidad que está emergiendo de su acontecer y que el público u otros pueden percibir, asumir y leer. Iuri Lotman define a estos lugares textuales como *nuevos textos*.

2.2 La textualidad del cuerpo o el cuerpo como texto corporeizado

Para hablar de la textualidad y explicar en extenso el tema, consideramos pertinente hacer una cita del semiótico Iuri Lotman, quien en su libro *Semiósfera*, trata del tema de los nuevos textos, noción que analizamos en este trabajo. Lotman dirá:

En la primera escena de Romeo y Julieta los criados intercambian réplicas, 'Nos está haciendo una higa señor. No simplemente estoy haciendo una higa. ¿Dónde está la diferencia', el asunto estriba que en primer caso el movimiento se halla a

un significado determinado (en este caso el significado de injuria) y en el segundo no tiene ningún significado, los movimientos que son portadores de significado se denominan gestos, las combinaciones de fonemas vinculados a significados fijados se llaman palabras. (Lotman,I., 1998, p. 57)

Para Lotman, el carácter de signicidad de un acontecimiento, en este caso el acontecimiento del cuerpo en escena, depende del movimiento. Este hecho da sentido a una idea; en el caso del ejemplo, da sentido a la pregunta: "¿Nos está haciendo una higa señor?". Y termina diciendo, como es el movimiento que acompaña a esta frase lo que determina su transformación en gesto.

Por ello entenderemos que el gesto, como denomina Lotman al movimiento con sentido, se da por el carácter de signicidad de dicho movimiento; el carácter de signicidad del movimiento, viene dado por lo que el público es capaz de captar por el cuerpo del actor que presenta su cuerpo dentro de un trayecto de movimiento.

Eugenio Barba se refiere además a la sinestesia; al respecto dice: "La sinestesia es la sensación interna en el propio cuerpo de los movimientos y tensiones propias y ajenas" (Barba, E., 2010, p. 35). Por tanto, lo sinestésico es aquella capacidad característica de la energía del cuerpo del actor que permite la transmisión de una información; hace que el observador genere una "complicidad" con aquel actor que presenta esta característica.

La capacidad sinestésica del actor permite, según Barba, un efecto de transformación en el observador; el análisis de este efecto le permite a este investigador deducir el concepto de acción como aquel movimiento corporeizado que es capaz de transformar el espacio, para con ello desarrollar lo que más adelante llamará el *efecto orgánico*.

La sinestesia permite el traslado de un mensaje no verbal, puesto que es una suerte de texto corporal que contiene la acción del actor y transmite un mensaje; además, puede ser leído por el espectador, canal por el cual el espectador decodifica la performance del actor-bailarín como orgánica o viva en el escenario.

Iuri Lotman, definirá el texto como “... un complejo dispositivo que guarda variados códigos, capaz de transformar los mensajes recibidos y de generar nuevos mensajes, un generador informacional que posee rasgos de una persona con un intelecto altamente desarrollado.” (Lotman,I., 1998, p. 82). El carácter textual del cuerpo esta validado por el trayecto comunicativo que una información debe recorrer para convertirse en texto. I. Lotman, citado por V. Hernández en *Para Una Concepción Sistémica del Texto*, (2008), dirá:

1) Destinador/destinatario. El texto cumple la función de mensaje, en tanto es codificado por un organismo emisor y decodificado por otro receptor; 2) Auditorio/tradición cultural. El texto actualiza información depositada en él, al tiempo que determina el olvido de otros, desempeñando la función de memoria cultural colectiva; 3) el lector consigo mismo. Al igual que en el trato anterior, el texto actualiza y/o reestructura ciertos aspectos de la personalidad del lector o receptor; 4) lector/texto. El texto como interlocutor adquiere los rasgos de libertad y de autonomía que le permiten actuar como una formación intelectual, esto es, como una persona que dialoga con el lector, y 5) texto/contexto cultural. El texto asume el rol de un participante del acto comunicativo, ya como fuente o receptor de información, lo que implica que al cambiar de contexto cultural recodifica sus códigos comportándose como un informante que se adapta a nuevos contextos culturales. (Hernández,V., 2008, p. 7)

Para definir la textualidad del cuerpo, de acuerdo a lo planteado por Iuri Lotman, hay que proponer una primera proposición; como hemos venido aseverando, el cuerpo encarna una vida determinada. Esta vida está definida por Eugenio Barba como un *cuerpo dilatado* o *cuerpo orgánico*; la organicidad se lee como evidente a partir del elemento sinestésico; es decir, la relación sinestésica entre el actor y el espectador hace evidente la existencia de algo presente en el actor: el espectador asume la lectura de la acción del actor, la puede leer y le conmueve.

En suma, estamos diciendo que la calidad del cuerpo del actor se erige en texto, de manera tal que el actor es capaz de trasladar una información a un espectador. Este espectador puede leer, no solo lo textual de su interpretación sino también la parte gestual de la misma; finalmente, el cuerpo-texto participa de una manera actual de la propuesta escénica que irrumpe y reacomoda la estructura del contexto en el que opera, cumpliendo con todo ello. El cuerpo se constituye, según Iuri Lotman, como condición para un estatuto textual.

Sin embargo, la característica de la comunicación corpo-textual del nuevo texto lotmaniano en el teatro contemporáneo, no se basa en la transmisión de información, sino en la intensificación sinestésica de la relación actor-espectador; de tal manera, lo que se transmite es un contagio capaz de conmover al espectador. Hans Thies Lehman define esta condición del teatro actual como: "El impulso del teatro post-dramático a realizar la presencia intensificada (epifanía) del cuerpo denota un anhelo de antropofanía" (Thies Lehman, H., 2013, p. 124).

Este texto-cuerpo que hace emerger las características sinestésicas por la organicidad de su ejecución, se verifica en el hecho de que efectivamente el cuerpo puede ser leído; es decir, se ve el estado de transformación del actor y ese estado de transformación hace que sus acciones dentro del escenario, sean conmovibles para el espectador; a esto nos referimos cuando hablamos de un cuerpo-texto, al estado de organicidad que esta por detrás de la actuación del actor.

Ahora bien, para que este texto cuerpo emerja debe contener -desde nuestro punto de vista- características de un cuerpo corporeizado, puesto que la virtud de la corporeización está en la capacidad de movilización de toda su energía. La transformación de un cuerpo es hecho de relación, la corporización comprende la

asimilación y el aprendizaje del cuerpo a partir del contexto del que es parte; para la filosofía andina, según Estermann, una de las características fundamentales del runa andino es su carácter relacional, es decir que el hombre está vinculado con su entorno y aprende de él, así como el entorno influye en él y permite una constante relación del hombre con las cosas, entes y cosas.

Esta característica relacional permite insertar, casi de manera natural, el concepto de corporeidad para el actor-bailarín. La característica de textualidad, que la condición de corporeidad desde la matriz andina proponemos seguidamente, va concretando cada vez más la hipótesis de plantear un cuerpo válido para el actor-bailarín, que permita el desarrollo de una forma actoral desde esa base filosófica²¹.

2.3. La corporeidad desde lo andino

La mirada cosmológica del mundo andino ubica al hombre, como un elemento más de la naturaleza, un elemento que se encuentra relacionado con otros y con lo otro, co-participando de la misma red de interrelación dentro de un todo viviente llamado cosmos. Es por ello que Mauricio Mamani, en su trabajo sobre la cosmovisión andina sobre el tiempo y el espacio dice:

Para el amerindio la ubicación del hombre en la Pacha²² no viene dada por su capacidad de representarse el mundo a través del logos, tampoco por su capacidad de transformar la naturaleza a través de la tecné, sino por su ubicación dentro de la red. (Mamani, M., s/, p.26)

Desde este punto de vista, el hombre se convierte en un co-creador de la existencia, ayudando a la Pacha a hacer efectiva la vida. La consecuencia de esta mirada en términos del cuerpo, va a significar la incorporación de un cuerpo

²¹ La característica de relacionalidad puede no ser exclusiva del mundo andino; sin embargo, está en los Andes la presencia de esta característica, según Esterman en su citado texto.

²² El vocablo Pacha significa, según el investigador Joseph Estermann, el universo ordenado en categorías espacios temporales, pero no simplemente como algo físico y astronómico.

interrelacionado; es decir, un cuerpo corporeizado, un cuerpo conectado, un cuerpo que entiende que el macrocosmos se reproduce en su microcosmos: por ello el hombre se convierte en puente o chakana; repite ritualmente en sí mismo lo que en grande garantiza el orden del universo.

El hombre andino, como parte integral e integrador de la relacionalidad cósmica, repite ritualmente lo que en grande, garantiza el orden del universo. Esta repetición es una celebración en la que se concentra, de una forma a la par intensa y afectiva, el misterio de la vida y el orden universal. (Carpio, V., s/d, p. 79)

Emerge a partir de ello, un elemento fundamental dentro del orden cosmológico andino: la necesidad de entender que el hombre no es el importante en la relación. La importancia de las cosas está dada por su relacionalidad; ello tiene algo fundamental: el sujeto se convierte en "no sujeto", puesto que el sujeto no se encuentra o se siente en el centro de la naturaleza, no considera que su misión sea la transformación del mundo. El hombre se define por conexiones relacionales; por ello, en tanto cuerpo, no es una unidad sino una paridad, una unidad de dos o más.

La paridad que propone el pensamiento andino respecto del hombre, es un sujeto relacional, conectado con la totalidad de lo que vive, con todo lo que le rodea y en la cual simplemente coexiste en el universo; hace que este se movilice, tal como otros elementos hacen su función. Lo interesante de esta mirada, es que el hombre existe en tanto existimos, la persona es persona en tanto se relaciona con otros, el cuerpo está conectado de manera relacional con todo su contexto.

En esta interacción, el ser participa de un entorno donde todo vive, todo está animado, y esta animación no es característica exclusiva de lo que entendemos como seres vivos. El carácter relacional de la vida, desde el punto de vista de los Andes, entiende que todo está animado, tiene formas de existencia y realidad más allá del vivir humano. Estas maneras de existir son parte de un todo cósmico que vive y se

relaciona con todo, en tanto el ser humano es un sujeto red, una sinopsis relacional, un *hombre no es, es un somos*; no es un existo, es un existimos. El hombre es, en tanto, los otros o lo otro se relaciona con él.

La categoría relacional que el hombre tiene con el mundo y los entes, le permiten existir o ser, justamente porque forma parte de un todo cósmico, tiene el carácter de simbólico y celebrativo. El hombre se relaciona con toda la realidad a través de nexos celebrativos:

La vida, Kawsay, es una categoría integral que incluye cuerpo y alma. En cierto sentido todo el cosmos vive y, por lo tanto está animado: las piedras, los manantiales, las plantas, los cuerpos celestes, los fenómenos meteorológicos, todo tiene ajayu (fuerza Vital). (Carpio, V., s/d, p. 83)

Todas las cosas se relacionan de manera celebrativa con su existir, es decir, el hombre es en él, en tanto otros. De la misma manera y desde la misma categoría que él celebra, todo celebra su existencia, porque es la manera en que todo se relaciona, es decir el hombre, como dirá Josef Esterman, es *Celebramus ergo sumus*.

El cuerpo social y cósmico de este sujeto red, incorpora una calidad de relacionalidad, esta calidad tiene un carácter celebrativo, de conexión con todo lo que le rodea; la forma celebrativa del existir en esta realidad, define que sus relaciones entre cuerpo y todo, sean de carácter ritual.

A partir de esta extensa exposición sobre la calidad del cuerpo que el teatro contemporáneo evoca, es posible entender el paradigma de las artes escénicas actuales. El cuerpo que convoca el teatro y la danza en los actuales momentos, se despliega desde esta idea de cuerpo, puesto que el concepto de cuerpo desde esta perspectiva, permite la emergencia de otra idea dramática, pasando del conflicto del texto al conflicto del cuerpo.

Este paso performativo que hacen las artes escénicas, y en concreto el teatro, permite la construcción de otras miradas para el escena, tratan de definir un teatro desde la fisicalidad²³, que se completa con una mirada dramaturgica, una mirada de la puesta en escena, una mirada de la totalidad de la escena con un carga corporal que inaugura desde los años sesenta y setenta del pasado siglo, un teatro performativo. Por ello es necesario hacer un análisis profundo, de cómo este cambio se ha ido dando en la historia para poder completar el objetivo de esta tesis, que es demostrar el estatus de cuerpo y presencia para un teatro que toma como base la matriz andina.

2.3.1 De cómo se da el cambio de lenguaje del teatro

El teatro parecería ser el arte del texto puesto en acción; el lugar donde la historia, anécdota o drama se consuma por las acciones de los personajes, el lugar donde el drama se refugia para tomar sentido y ser representado. Así, el teatro sería un texto movilizado, un texto accionado.

El teatro, desde este punto de vista, se percibe como un arte destinado a la ilustración de un texto, y por tanto, sometido a la supremacía de lo escrito. La palabra texto, para la antropología teatral²⁴ antes de significar un texto hablado o escrito, manuscrito o impreso, significa tejido; en este sentido, no hay espectáculo sin texto.

Eugenio Barba, en su libro *El arte secreto del actor*, desarrolla este concepto:

Lo concerniente al “texto” (tejido) puede definirse como dramaturgia (drama-ergon) o sea, trabajo - obra (ergon); de la acción (drama), de manera que dramaturgia significará la forma como trabaja la acción en la trama, la dramaturgia por tanto no solo es un tejido literario, es más bien un tejido de acciones. (Barba, E., 2009, p. 70)

²³ El teatro físico o de la fisicalidad es aquel punto de vista de construcción del teatro-danza que parte del giro performativo del teatro realizado por varios teóricos del teatro y de la danza, desde los años sesenta y que en resumen plantea el paso del conflicto de texto al conflicto del cuerpo.

²⁴ La antropología teatral hace emerger la idea de fisicalidad en el teatro ha sido creada por Eugenio Barba, no se trata de un tratado antropológico del teatro, más bien es el estudio de la situación de representación de las diferentes tradiciones teatrales para hacer emerger el concepto de pre-expresividad como un territorio anterior a la expresión del actor y que permite el efecto de organicidad.

El texto en el teatro, desde este punto de vista, es más que la palabra dicha; su lenguaje trasciende más allá de la frontera de lo escrito. La grafía escénica se maneja con formas escriturales no solo textuales, sino sobre todo, corporales. Si este es el punto de partida del concepto de dramaturgia, el concepto de dramaturgia en el teatro se amplía, hasta llegar a ser una herramienta corporal o una forma de pensar el cuerpo.

La dramaturgia que hasta los años sesenta y setenta había sido una herramienta literaria, con los aportes de diversos teóricos y dramaturgos, cambia radicalmente el lenguaje teatral; a partir de ese tiempo, configura un mundo, midiéndolo con el lenguaje corporal que le empieza a ser propio. El cuerpo se convierte en un texto que en escena puede ser leído; el significado textual, desde este punto de vista, depende crucialmente de la práctica. La dependencia del significado de este mundo teatral que se crea, está ya determinada por la autonomía de la gramática del mismo lenguaje.

2.3.2. Diferencia de territorios en la construcción dramatúrgica

El giro performativo que ha tenido el arte teatral en los últimos años, propone una manera diferente de construcción poética para la resolución del texto espectacular. El teatro, desde los años sesenta al presente, ha explorado fuera del texto literario donde se centraba su conflicto, una gran parte del teatro actual propone la búsqueda del conflicto teatral en el cuerpo; este aspecto es fundamental, porque a partir de este fenómeno se posibilitan horizontes creativos y de diálogos más profundos.

Desde nuestro punto de vista, este es un paso estético-poético determinante, es un impulso técnico que permite abrir el campo de la transdisciplinariedad dentro del

teatro, su pertinencia histórica, su correspondencia artística. El teatro, a partir de este salto poético, tiene constituido un lenguaje corporal que le es propio, es así que el teatro desde el momento que se propone partir del cuerpo, cambia su forma de componer el sentido, cambia su lenguaje, pero permite la formación de otro lenguaje con una gramática autónoma.

La dramaturgia textual en el teatro plantea una forma específica de construcción escénica; el texto textual articula al cuerpo del actor-bailarín porque el texto lo define, define sus límites, su poética, sus espacios: en definitiva, su ethos escénico. Sin embargo, este planteamiento que gobernó el teatro hasta los años sesenta y setenta, cambia radicalmente con el planteamiento de los renovadores teatrales como Antonin Artaud, cuando en su obra clásica *El teatro y su doble*, pedía “no más literatura”.

Eugenio Barba, Living Theater, Jerzi Grotowski y otros que plantean también una construcción basada en el cuerpo, con este planteamiento en nuestra opinión, revela una evolución que va más allá de solo un planteamiento dramaturgico; es un giro completo de sentido que en el fondo tiene un planteamiento político, ideológico, y por tanto, estético.

La realidad se asienta sobre un logos racionalista, donde el cuerpo se codifica por esta matriz. El cuerpo es significado por la palabra, la palabra subordina al cuerpo, y hace que la dimensión corporal se duerma, esto porque es de interés de esa cultura hacer que el cuerpo duerma. Es necesario conseguir un cuerpo ordenado a una realidad que es considerada única por el racionalismo; la tendencia a un desprendimiento corporal, significa desarraigar al cuerpo de su logos.

Este mundo, donde todo debe ser nombrado para existir, configura un discurso filosófico ético y estético, y en esta misma línea se configura la construcción de una dramaturgia ajustada a ese mundo, allí nace el terreno del teatro de texto textual²⁵. El teatro realista recoge la idea aristotélica del drama; en este el constructo espacial y temporal es lineal, y finalmente termina siendo una copia de la realidad como una parte de occidente la concibe. Esta dramaturgia no propone nunca indagar en formas diferentes de construcción del tiempo, del espacio o de la acción, el escenario se mostrará como una fiel copia de la realidad, por tanto vigilante de la inefabilidad e inalterabilidad de la misma.

Al final en este teatro, el público no necesita desarrollar un compromiso, es invitado a espectral; es invitado a ver un mundo acabado en el que solo es posible observar. Expresando veladamente un mensaje de dominación, el mundo es y no puede cambiar. Un cuerpo al servicio del texto no puede representar nada, porque en el fondo carece de la posibilidad de expresión, porque hay un monopolio del texto actor que niega la voz corporal.

El otro terreno, el de lo corporal, permite otra dramaturgia, una dramaturgia que plantea un cuerpo orgánico; no evoca un cuerpo realista sino parte de la evocación cuerpo real, una corporeidad donde la escritura escénica no está determinada por una grafía literaria, sino por una grafía corporal que permite niveles de sentido propios.

²⁵ Patrice Pavis plantea que el discurso teatral está constituido por varios textos, a algunos de ellos nos hemos referido en esta investigación a saber: texto textual, texto corporal, texto espectacular.

Ser orgánico en el escenario entonces, no será jugar al artificio de representar, ser orgánico en el escenario será tener un cuerpo en vida, manejar un bios escénico²⁶ des-pragmatizado de su función cotidiana, para convertir el cuerpo en poesía. De esta manera, nace otro territorio dramático, el territorio de un cuerpo poesía, vivo y dispuesto, no subalterno al texto literario, sino presente. Ranciere dirá en su texto *Problemas y transformaciones del arte crítico*:

El arte crítico invita a ver las huellas del capital detrás de los objetos y los comportamientos cotidianos, se inscribe en la perennidad de un mundo en que la transformación de las cosas en signos se ve aumentada por el exceso mismo de los signos interpretativos que hacen que se evapore cualquier rebeldía de las cosas. (Ranciere,. 2008, p.38)

Ranciere pretende salir de las apariencias y esta propuesta corporal invita al público a entrar, a ser copartícipe de la acción, porque la corporeidad marcada, está siempre en la sugerencia, en el símbolo; invita al público a dejar el puesto de espectador, para crear junto con su experiencia, nuevos mundos en la obra.

El lugar de este territorio dramático es el cuerpo, es decir, el cuerpo es tránsito de significados y símbolos, al mismo tiempo es y está en el escenario. Por lo tanto, el teatro expresa una postura política, ética y estética. La dramaturgia pensada así, genera un tejido de sentido no lineal con un cuerpo que escribe, esta manera de abordar la escena termina siendo un planteamiento de resistencia a lo establecido, una fuga al logos, un planteamiento estético de una profundidad sublime, ya que el solo cuerpo trasciende el texto; la línea de acción y de sentido se transforma, y la construcción lingüística cambia; el cuerpo se convierte en imagen, la imagen en lenguaje, el lenguaje en un nuevo mundo de sentidos y significados estético corporales.

²⁶ El bios escénico según su autor Eugenio Barba, se referirá al estado del cuerpo dilatado dentro de una situación de representación.

La dramaturgia mirada de esta manera, sufre una especie de des-territorialización, un cambio de territorio, el cuerpo como un nuevo territorio de sentido. Es otra perspectiva de construcción, con otra semántica.

2.3.3. El cuerpo: isotopía del tejido dramático. Creación de nuevos territorios desde el cuerpo

El Diccionario de la Lengua Española dice que “Territorio es la porción de la superficie terrestre que pertenece a una nación, región, provincia, terreno o lugar concreto” (Diccionario de la Lengua Española, 2015.). La categoría de pertenencia, relativa al territorio, hace pensar en el mismo como un lugar propio del sujeto, un terreno donde este sujeto habita o vive; en definitiva, un lugar concreto donde el sujeto acciona dentro del espacio y el tiempo con un contenido simbólico.

El territorio será entonces, un espacio vivido, percibido como un sistema, en el cual un sujeto se siente parte. Si el territorio es un lugar de simbolización, entonces la dramaturgia es el territorio del teatro, puesto que hace aplicables las categorías de espacio y tiempo dentro del discurso escénico. La dramaturgia es el nivel principal de organización del espectáculo, es el tejido de sentido por excelencia, puesto que es el lugar de habitación del actor.

Los aportes de Artaud, Grotowski y Barba al teatro actual, en términos de la construcción de la escena, pudieran considerarse como un ejemplo de des-territorialización en el teatro. Se trata de desarticular el texto-textual que hasta antes de los años sesenta servía como elemento clave de una construcción dramática tradicional, y es desde allí, desde donde se materializa la práctica escénica hasta ese momento para llevarlo a otro territorio, que emerge sutil pero determinante, *el cuerpo*, bajo la comprensión de que el cuerpo es otro territorio, más profundo, en el cual se puede habitar y desde el cual se puede edificar otro edificio dramático; más aún, si

desde la perspectiva corporal, la dramaturgia se considera como el espacio donde el cuerpo se afecta para *es* y *estar* al mismo tiempo. Esto permite una diferente construcción sintáctica, muchísimo más honda y por tanto, nace una forma estética *otra*.

El cuerpo toma una característica isotópica²⁷, pues se convierte en un eje de sentido dentro de una lógica dramática creada a partir de él; el carácter técnico deviene una propuesta estética que compone la escena desde otras particularidades: finalmente desarticular la linealidad logo-céntrica del texto escrito. Se visibiliza en este punto una estética emergente, subversiva (por dentro de la versión); estética de resistencia, puesto que el lenguaje corporal propuesto reforma el punto de partida anterior. El teatro ya no se hace *desde* el cuerpo, sino se hace *en* el cuerpo.

Este proceso de des-territorialización lleva al teatro a la creación de nuevos caminos experimentales y nuevos territorios dramáticos, por tanto nuevas estéticas. Estamos ante la creación de un nuevo mundo, que determina un sistema de lenguaje nuevo; en términos de Nelson Goodman, constituye una nueva experiencia estética, con una densidad sintáctica y semántica más profunda que en la forma de construcción tradicional; ello permite una nueva forma de conocimiento, una nueva forma de operación simbólica desde el teatro sobre la realidad. Goodman, al respecto dirá: “Los universos están hechos de mundos, así como los mundos mismos, pueden construirse de muchas maneras” (Goodman, N., 2004., p 20).

²⁷ El término isotopía lo utiliza el antropólogo Patricio Guerrero para referirse a los ejes de sentido que construyen el discurso simbólico de una cultura.

2.3.4. Los tres cuerpos del actor. El cuerpo como constructor de la dramaturgia del actor

La elaboración del texto en el cuerpo pertenece a la manifestación de otra narrativa; no una narrativa de proceso o de contenido; es una forma de dramaturgia no lingüística del discurso corporal que propone un mundo más a la manera de un decir que de un hablar.

La entrada en este tipo de dramaturgia logra atomizar el significado del cuerpo, semánticamente lo descompone para rehacerlo una y otra vez, no pasando a un segundo plano o convirtiéndose en un elemento prescindible, sino logrando que su significación muera y reaparezca con cada nueva inspiración de la escena.

Por último, retomando lo dicho, el teatro desde su énfasis corporal plantea sobre todo, un encuentro con el cuerpo y el cuerpo en el límite representacional más vulnerable; como dijera Grotowski, el cuerpo así expuesto *es un cuerpo vacío*.

La única posibilidad representacional, es el acto de trasgresión del yo del actor, una ruptura definitiva con las máscaras de lo cotidiano y un encuentro de él mismo con su “yo verdadero”. Deberá sacrificar lo más íntimo de su ser, exhibir ante los ojos del mundo aquello que no debe ser exhibido. El actor no actúa, no finge, ni imita. Debe ser él mismo en un acto público de confesión. (Grotowski, J., 2011, p. 177)

La instancia del vacío es un cuerpo previo y mucho más profundo que el que pueda reconocer la objetividad. El sujeto no es el centro de este cuerpo, de hecho ningún acto o dimensión del ser constituye un centro o un motor de la vaciedad, esa es la calidad específica del cuerpo cuando es texto, ser una entidad más allá de todo antecedente, bien sea conceptual o experimental: un cuerpo, incluso, antes del cuerpo.

Un cuerpo, si se quiere, en una utópica búsqueda por encontrarse así mismo, más allá de los relativismos históricos o culturales. Es en ese lenguaje de vacío que se

construye esta dramaturgia *otra*. Es desde esa búsqueda profunda que se construyen nuevos mundos. La dramaturgia por consiguiente, será un mundo nuevo en un cuerpo vacío.

3. ANÁLISIS DE LAS DIMENSIONES DEL CUERPO PARA LA CONSTRUCCIÓN DE LA DRAMATURGIA DEL CUERPO FESTIVO

En este trabajo, proponemos la articulación de un tejido de organización de acciones con base en el cuerpo festivo. La dramaturgia del cuerpo festivo se refiere, a una de aquellas nuevas formas dramáticas que el teatro y la danza han incorporado en el quehacer escénico actual; centrada en los conceptos de cuerpo y corporeidad son entramados textuales²⁸ que proponen el paso del conflicto del texto al conflicto del cuerpo. En el caso específico de la propuesta de la dramaturgia del cuerpo festivo, se trata específicamente del estudio de la presencia del actor, a partir de algunos axiomas de la filosofía y la cosmología andinas²⁹ que hemos identificado como necesarios y válidos para formular operaciones técnicas actorales.

3.1 Corporeidad andina y dramaturgia actoral

3.1.1 Cuerpos celebrados

Para plantear una construcción dramática basada en el cuerpo festivo, debemos retomar ciertos conceptos preliminares que en capítulos anteriores ya hemos ido planteando y permiten tramar un tejido conceptual sólido, de manera que podamos

²⁸ Hablamos de textualidad a la manera *lotmaniana*, pensando en la expansión del concepto de texto, de la misma manera como se expande para el teatro el concepto de dramaturgia.

²⁹ Podemos Hablar de cosmologías andinas, así como de mundos andinos, con una base fenoménica común. Nosotros en este trabajo hablaremos en singular, dejando claro que es posible nombrar el fenómeno en plural.

acercarnos a una explicación de la presencia³⁰ del actor aplicando las dimensiones filosóficas del mundo andino.

El mundo andino plantea la realidad como un tejido imbricado de conexiones, donde ningún elemento está separado; una gran red de relaciones que se interconectan y donde todo sostiene a todo: lo que vive, existe, habita y está presente. Al respecto dice Estermann: “El verdadero arjé para la filosofía andina es justamente la relacionalidad del todo, la red de nexos y vínculos que es la fuerza vital de todo lo que existe. No existe (en sentido más vital) nada sin esta conexión trascendental” (Estermann, J., 2006, p. 111).

El principio de totalidad de la filosofía andina presenta a la realidad como un gran tejido de conexiones, donde la dimensión del cuerpo se expresa como corporeidad y se integra dentro de todas las relaciones de la realidad. Todo está relacionado, el cosmos se presenta en el cuerpo y el cuerpo se repite en el cosmos,³¹ la relacionalidad pre-existente en un cuerpo tiene la capacidad de movilizar el universo. El mundo organizado a partir de este nivel de relacionalidad, permite entender la concepción de un “cuerpo que reflexiona”, un cuerpo que tiene memoria, un cuerpo corporeizado.

El principio de relacionalidad, frente a otras maneras cosmológicas de otras culturas, parece ser la característica mas propia del mundo andino. No pretendemos unificar bajo un mismo parámetro a todos los pobladores de los Andes, nos interesa

³⁰ La presencia es aquella característica expresiva del actor que le permite ser observado de manera viva en el escenario, la organicidad de su ejecución se mide a partir de su presencia.

³¹ Entre los pobladores de la nación cañari existe la creencia, de que en el quinto de luna no se puede cultivar, no se puede hacer artesanías. Existe la creencia de que incluso, está mandado que no se tengan relaciones sexuales, puesto que la reproducción para ellos esta mandada por las fases de la luna.

evidenciar una cierta normatividad o patrón común; de hecho, la multiplicidad de culturas y de lógicas en los Andes, es en sí misma una característica específica, pero entre esta multiplicidad étnica y cultural, reconocemos el principio de relacionalidad como el elemento específico de los Andes, respecto de otras formas culturales de otros territorios del planeta. Incluso, este aspecto relacional puede repetirse en otras culturas pero en los Andes de manera particular, se entiende como *Pacha*, como universo vivo del cual forman parte también Dios y el hombre, y además es madre, ya que es denominada como *Pacha mama*.

El principio de relacionalidad aludido anteriormente, permite asimismo entender que existe un nivel de empleo de esta memoria en el movimiento del cuerpo que él produce, y finalmente, permite formular una operación celebrativa del cuerpo que haga visible su habitar dentro de la ejecución de las acciones del mismo.

La noción de cuerpo, la comprensión de las dimensiones de su habitación, las características de su presencia, el nivel celebrativo donde el cuerpo habita, y cómo esos niveles de presencia se deben usar en el terreno actoral, se pueden responder con la técnica actoral que permita tejer estas respuestas. Para demostrar este recorrido, partiremos de lo propuesto al respecto, por el antropólogo Josef Esterman:

El afán del quehacer filosófico es descubrir la verdad (a-letheia) de la realidad mediante un proceso de cognición. Esta realidad no está inmediatamente presente. Sino tiene que ser representada mediante un esfuerzo cognoscitivo. La forma predilecta de la representación cognoscitiva en Occidente es el concepto que reemplaza en el caso ideal a la realidad hasta el extremo de convertirse en la misma (en el idealismo). (Estermann,J., 2006, p. 104)

Una parte de Occidente ha estructurado la realidad y la comprende a partir de proposiciones teóricas que necesitan de una operación de fragmentación para su análisis; es el análisis de la realidad de manera separada, que se constituye en el

método con el cual se capitaliza el conocimiento. La ciencia es el mecanismo de validación de ese conocimiento, por tanto es una herramienta instrumental en la tarea por el dominio de la realidad. Desde este punto de vista, es comprensible que el conocimiento se estructure a partir de una epistemología que teorice la realidad, llegando incluso a sustituirla, como dice Estermann en la cita anterior.

La filosofía andina, que es sistémica, permite la aprehensión de la realidad de manera simbólica; es decir, la comprensión del mundo se da en base a la de relaciones entre los elementos de una realidad que funciona como cosmos. Esta mirada permite más que teorizar la realidad, componer horizontes de sentido para la vida; es por ello que la vida se articula en base a la inserción mítica del individuo con todo lo que le rodea.

Este entendimiento pone al ser humano en una posición celebrativa para la comprensión de los fenómenos, por ello el saber del *runa* andino es sabiduría y no solo conocimiento. Con ello, no queremos decir que la sabiduría no contenga epistemología, ni que el conocimiento no tenga sabiduría, simplemente sostenemos que la sabiduría es un canal para visibilizar una urdimbre que va más allá de la teorización, tal como Patricio Guerrero explica cuando dice:

... más que llamar epistemologías, al horizonte de conocimientos, experiencias, sentires, saberes, prácticas, con los que orientan su existencia, los pueblos subalternizados, la denominan sabiduría; por ello, preferimos hablar no de epistemologías otras, sino de sabidurías insurgentes o sabidurías del corazón y la existencia, porque su potencial insurgente radica, en que frente al sentido fragmentador y totalitario de la razón, de la epistemología y de la ciencia, que solo nos ofrece teorías, información y datos, las sabidurías insurgentes, nos aportan referentes de sentido para el vivir, nos permiten una visión integral de la vida, pues tienen la capacidad de integrar la afectividad, la espiritualidad, el corazón, la razón y la acción, pues no se queda en la teorización de la realidad, sino que impulsa la lucha por su transformación; por eso no son epistemologías, pues no se quedan solo en la dimensión cognitiva del conocimiento, no implica que la sabiduría no tiene epistemología, sino que está más allá de está, las sabidurías del corazón aportan no solo referentes epistémicos, sino cosmos de

sentido para sembrar sentidos éticos políticos, estéticos y eróticos ‘otros’, distintos de la existencia. (Guerrero, P. 2012, p. 31)

De este sistema de relaciones nace el carácter *otro* del saber, está inscripto en el ordinario vivir de los hombres de los Andes para despertar los sentidos y la conciencia del vivir, de modo que el hombre funciona dentro de una red de sentido relacional, donde todo funciona conectado: el conocimiento amplía su espectro a la categoría de sabiduría.

La realidad así considerada, funciona dentro de esa trama de sentido en forma simbólica, y no tanto representativo conceptual. La sabiduría funciona como un saber corporeizado, es decir, un saber que tiene la sede no en la mente sino en el cuerpo entero. El carácter ético y cultural de la sabiduría, su relacionalidad con todo, permite una conexión del culto y ceremonial del saber.

En el mundo andino, la divinidad no es sustancia sino relación; para una parte de Occidente, de la sustancialidad de Dios como primera esencia deviene la existencia del hombre; para el punto de vista andino, la primera esencia sagrada está en la conexión relacional de las cosas que permiten la vida. Dios se expresa en la conexión que permite la existencia, el desarrollo de la relación vital es la forma de encuentro con la divinidad, por eso la conexión del hombre con el contexto se vuelve celebrativa. Cada una de las actividades cotidianas no está fuera de la conexión celebrativa que supone la trama de la vida, cada una de las partes del universo, cada una de las relaciones representa el sistema holístico relacional con el que se constituye la vida.

El hombre se inserta en esta red de relaciones y cumple con la corresponsabilidad del equilibrio de las cosas, por ello, vela por las mismas,

celebrando las conexiones. Allí el carácter de puente del ser humano, con respecto al sistema, es el carácter celebrativo de sus acciones que evoca un nivel particular de presencia; es esta operación el centro de todo nuestro estudio, es el carácter celebrativo a la manera del hombre andino que nos parece central y válido para el uso actoral. Para Josef Estermann, es clara la inclusión ritual del hombre en el equilibrio del cosmos:

El primer afán del runa andino no es la adquisición de un conocimiento teórico y abstracto del mundo que le rodea, sino la inserción mítica y la representación culta y ceremonial simbólica de la misma. La realidad se revela en la celebración misma que es más una reproducción que una representación, es más un recrear que un repensar la realidad. (Estermann, J., 2006, p. 105).

La realidad y las cosas, objetos y entes que la constituyen, son símbolos. Una compleja trama de signos concretos que se relacionan y relacionan al hombre, unos con otros. La realidad se despliega como un complejo entramado de signos significativos para la vida cotidiana; en estos términos Estermann, dirá: “La noción andina de la realidad no es dualista y no es conceptual, es simbólica.” (Estermann, J., 2006, p. 107) El hombre andino runa, no representa el mundo, sino lo hace presente simbólicamente mediante el ritual y la celebración: la realidad es una vivencia vital.

Hay un estado hierofánico de habitación de la realidad, que en términos de presencia del hombre dentro de esta realidad, pone al ser humano como un celebrante continuo de la misma. Es precisamente a esta relación vital, que nosotros llamamos *celebrativa* y de origen ritual, que tratamos de desentrañar. Josef Estermann, nos ayuda cuando dice: “La relación predilecta del runa con esta realidad no es entonces la relación cognoscitiva, ni es una relación instrumental, sino la relación ceremonial y ritual” (Estermann, J., 2006, p. 219).

El carácter celebrativo, desde donde el mundo andino opera sobre la realidad, le da al hombre el carácter relacional e incorpora para nuestro estudio un elemento que necesitamos poner en evidencia. La realidad celebrada reafirma un cuerpo con características necesarias para afrontar la composición de esta realidad, "... la proposición básica (aplicando el arjé cartesiano) de la "Runasofía" andina sería: *celebramus ergo sumus celebramos por tanto existimos*" (Estermann, J., 2006, p. 219).

Es allí donde emerge una fisura epistemológica de interés para nuestra investigación: el cuerpo en estado celebrativo, ritúa su acción en el ejercicio del rito dentro de hecho celebrativo, asume un nivel de presencia; este trayecto corporeizado del cuerpo, pone al celebrante en un estado de una organicidad, necesaria y repetible, para el trabajo del actor.

3.1.2. Evidencia visible de la presencia. Cuerpos ritualizados

El ritual es un campo muy cercano al teatro desde sus orígenes, no olvidemos que el origen de la tragedia griega se encuentra en los rituales dionisiacos de los ditirambos griegos. Patric Pavis habla del *lugar cultico* que impone el rito en el teatro cuando al referirse a la propuesta de Antonine Artoud, presenta el rito como elemento esencial del teatro.

El teatro conserva una gran nostalgia de sus orígenes culticos. Y esto desde que la civilización occidental ha cesado de considerarse única y superior, y desde el momento en que amplía su horizonte a culturas no europeas donde el rito conserva aún una función en la vida social. A. ARTAUD no es sino la cristalización más pura del regreso a las fuentes del acontecimiento teatral. Al rechazar un teatro burgués fundado en el verbo, la repetición mecánica y la rentabilidad. No hace sino concentrar y expresar -como un chamán- una profunda aspiración del teatro preocupado por sus orígenes. (Pavis,F., 1988, p. 431)

Para Antonin Artoud, según Pavis, la ritualidad parece delinear el *regreso a las fuentes del acontecimiento teatral*, parece ser que la conexión del teatro con el rito

permite la visibilización de una energía útil para la construcción de un cuerpo, la conexión con un estado particular de celebración. En el caso del teatro, definiría el efectivo regreso a las fuentes del acontecimiento teatral, en suma con la categoría de ritualización del cuerpo.

He dicho pues crueldad como decir vida, o cómo puedo decir necesidad, pues quiero señalar sobre todo que para mí, teatro es acto y emanación perpetua, que nada hay en él coagulado, que lo asimilo a un acto verdadero, es decir viviente, es decir mágico (ritual). (Artaud, A., 1988, p. 129)

El estado corporal al que hacemos alusión y que denominamos ritualización del cuerpo, nos interesa en términos de poder explicar cómo las características que dentro del rito se actualizan en los cuerpos de los actantes³², permiten pensar en un estado de presencia y no de representación. Para Luz Myriam Gutiérrez:

El acontecimiento (ritual) puro en la escena, se traduce como metafísica del acontecimiento... el acontecimiento puro se encarga de trastocar la materialidad del cuerpo llevándolo al límite de una experiencia metafísica, impalpable, es decir toma parte integral de esa potencia creadora transformando todo su ser. (Gutiérrez L. M., 2008, p. 54)

Sostenemos que en la forma celebrativa de diferentes culturas habita aquello que hemos llamado *cuerpos rituados*, cuerpos que suceden dentro de la fiesta y que en su agenciamiento contienen estos rasgos festivos. Para este estudio, tomamos aquellas vinculadas con las fiestas en los Andes que presentan las características estudiadas y se relacionan con aquello que se ha dado en denominar filosofía andina; en resumen, están relacionadas con los principios de relacionalidad, complementariedad y totalidad propias de la cosmología andina. Es motivo de otros estudios posteriores.

³² Actante: se refiere a la acción y a la progresión que ella tiene en el cuerpo del actor. El termino actante viene del modelo Actancial propuesto por Patric Pavis que lo desarrolla en su diccionario del teatro dice “en suma el modelo Actancial proporciona una nueva visión del personaje. Este ya no es asimilado a un ser psicológico o metafísico sino a una entidad que pertenece a un sistema global de acción variando de la forma amorfa del actante (estructura profunda narrativa) a la forma precisa del actor (estructura superficial discursiva tal como aparece en la obra)” (Pavis, 1998).

realizar investigaciones sobre las características presentes con alguna particularidad en otras culturas.

En el celebrar del hombre andino, hay una operación festiva donde el estado que el cuerpo consigue implica sus dimensiones corpórea, energética y cultica. Este estado lo hemos denominado *cuerpo corporeizado*. Sus características permiten la completa habitación de la acción en el actante, la transformación de su tiempo actoral, por tanto, se aleja de un estado de representación y transforma la atmósfera donde esta se realiza. Así, entre el acto cultico y la dimensión de demostración de lo sagrado - funcionando como vínculo de conexión- está el cuerpo ritualizado. Marisol Cárdenas, plantea el rito como territorio puente:

Para nuestros intereses, el ritual construye un espacio y un tiempo determinado, prefijado, donde circulan, se producen y reproducen los elementos más significativos para un grupo. Uno de los aspectos más significativos del ritual es que a través de él se establece la relación del ser humano (cuerpo) con el mundo de lo sagrado, mediante las creencias, acciones, lenguajes como el estético y es justamente esta lógica re-creativa, la que da sentido y permite el tiempo-espacio de la vida cotidiana. A su vez, en la actualidad, el desplazamiento de lo sagrado a otras materialidades discursivas que se vinculan a tecnologías diversas, estrategias de representación, han generado nuevos funcionamientos del mismo, tanto como competencias y prácticas. (Cárdenas,M., 2011, p. 7)

Para Cárdenas, lo ritual funciona como un camino de exteriorización de una calidad de presencia. Parece ser que la dinámica celebrativa visibiliza la efectuación de un cuerpo ritualizado. Lo que expresamos es que el cuerpo del actante, dentro del ritual, consigue un estado particular de cuerpo, fenómeno que Mearleu Ponty lo denomina *efectuación*.

El cuerpo invierte una forma corpórea que hace que el cuerpo adquiera una presencia efectiva dentro del acto ritual. Richard Schechner, al referirse al ritual dice: “... los rituales no expresan ideas tanto como las encarnan, los rituales son pensamiento actualizado/como acción. Esta es una de las cualidades que hacen que el

ritual sea tan parecido al teatro” (Schechner,R., 2008, p. 102). En ese sentido, está claro que el hecho ritual expresa una particular presencia del actante, puesto que la presencia evocada por el ritual define un estado de presencia que a nuestro juicio, puede ser evocada por el actor.

En este sentido, el interés de esta tesis es exponer que la calidad de presencia de un cuerpo crece por su conexión ritual, y este elemento de presencia puede trasladarse al trabajo del actor como distintivo de organicidad. Manuel Alberto Torres y Luz Miriam Gutiérrez, plantean que la *efectuación* cultica de su cuerpo le otorga un estado de exposición, por tanto un sentido de presencia de la escena.

... la eternidad del instante, el movimiento que trasciende. Lo que participa en el eterno presente del espacio escénico, no es lo representado sino lo presentado como movimiento puro o real, el movimiento de acuerdo a los signos que agencian a la idea dramática y a la imagen-pensamiento que le confieren la fuerza de su procedencia, el movimiento real se vive en la interioridad de los signos imaginarios que le atraviesan. (Gutiérrez L. M., 2007, p. 93)

Por efectos de este planteamiento, el actor se aleja de la idea de representación para entrar en otro campo del oficio: el actor se presenta. La perspectiva de organicidad de un actor dentro de esta línea de indagación requiere ver la actuación como un acto cultico. Jerzy Grotowski, en la última etapa de sus investigaciones, en su ensayo “El arte como vehículo”, plantea que una fuente de sus indagaciones sobre la acción está en el ritual. Grotowski (2011), dice: “Cuando me refiero al ritual hablo de su objetividad, es decir que los elementos de la acción son los instrumentos de trabajo sobre el cuerpo, el corazón, y la cabeza de los actantes” (p.40).

Con esto, Grotowski plantea que el ritual es un territorio del que emerge la acción; es decir, aquello que hace que la acción sea orgánica, por tanto, aquel aspecto del ritual que hace activo el cuerpo del actante es el movimiento orgánico, su

presencia. Grotowski ya propuso en su momento, el ritual como una fuente de evocación de un cuerpo orgánico o cuerpo ritualizado.

El ritual plantea, una inversión corporal donde el movimiento del cuerpo consigue un lugar de especial estudio. La estructura misma del ritual, según la antropóloga Catherine Bell, permite considerar un lugar de corporalidad en la estructura del ritual; la autora lo define así: “El ritual es a los símbolos que dramatiza lo que la acción es al pensamiento, en un segundo nivel, el ritual integra pensamiento y acción, y en un tercer nivel, un enfoque sobre las representaciones rituales integra nuestro pensamiento y sus acciones” (Bell,C., 2008, p. 103).

El tercer nivel del ritual, es aquel que hace referencia al enfoque sobre la representación e integra pensamiento y acción, es decir, cuerpo y razón. El ritual, en este nivel, está planteado como un territorio que hace emerger el estado de corporeidad del cuerpo, un estado de un cuerpo reflexivo donde el aspecto central del mismo está marcado por la presencia.

... el movimiento real designa la presentación del inconsciente no prescinde de la presentación de la conciencia, de una conciencia superior que profundiza en la sinestesia. El movimiento real que se dirige al inconsciente también se carga de una conciencia de instantaneidad y de organicidad. Punto de flexión en que ahonda en el movimiento y bajo ese nivel de conciencia se intensifica la sensibilidad del propio cuerpo. El éxtasis en el orden de lo poético se concibe no como transformación mágica sino como transformación consciente. (Gutiérrez L. M., 2007, p. 93)

Luz Myriam Gutiérrez plantea que el movimiento real que el actante alcanza dentro de un proceso de celebración, está ligado a un nivel superior de conciencia; en este básicamente, el cuerpo actúa como un todo, evocando lugares de intuición aludiendo al aumento de la sensibilidad del cuerpo, de tal manera que el cuerpo en términos técnicos se dilata y emerge en un estado de presencia en el actante.

Con lo dicho, el actante en este estado de dilatación presenta el movimiento en estado puro, un estado de pureza; el actor experimenta el eterno presente, no se anticipa al movimiento ni se fija en el movimiento anterior.

La vivencia de eternidad prescinde de la mente que divaga en el pasado y el futuro inmediato de la escena, aun así también prescinde de fijar la mente en la síntesis dialéctica, del aquí y el ahora pues el devenir es incesante y fluido, íntimo, pero inatrapable. (Gutiérrez L. M., 2007, pp. 93-94)

La acción ritual deviene a nuestro entender, en un estado de organicidad aprovechable para la escena; el estado de ritualización hace visible el efecto de presencia orgánica del actante o del actor, el ritual plantea un limen o umbral de entrada a un estado de conciencia pero de conciencia corporal, expresado en el fluir de una energía pura sin conceptos, energía sin contenidos conceptuales que materializa lo invisible, el cuerpo en este estado crea un momento total. Del actor se exige un acto total, total entrega, total concentración, total energía, total dinamismo, fluyendo en la forma pura y vacía del tiempo donde este momento se hace efectivo; Deleuze lo llama la *materialidad de lo incorpóreo*, pues en la práctica actoral se materializa el eterno presente de la escena; es esto precisamente, lo que queremos expresar en la tesis:

Se trata de producir en la obra un movimiento capaz de conmover el espíritu fuera de toda representación, se trata de convertir el movimiento mismo en una obra sin interposición, se trata de sustituir por signos directos las representaciones mediatas, de inventar vibraciones, rotaciones, torbellinos, gravitaciones, danzas o saltos que alcancen directamente el espíritu”. (Gutiérrez L. M., 2007, p. 96)

La *efectuación* del cuerpo se entiende, como un operador de la energía del cuerpo; la forma de entender la presencia que hemos venido desarrollando hasta el momento, tiene que ver con la cita anterior: en suma, es el cuerpo mismo, el que se convierte en espectáculo, se convierte en obra escénica; del cuerpo emerge una dramaturgia que alude a un término empleado en el Aymara, el cual resumiría este nivel de presencia y la visibilización de lo invisible. Nos referimos a la palabra *siwa* o

el estar de un cuerpo que festeja, que celebra y que dentro de esta celebración, adquiere la categoría de ritual; un cuerpo con una presencia que pone al cuerpo entero en un modo de pensamiento específico que activa todo su ser haciendo que este trascienda hacia otro nivel de presencia.

3.1. 3 Cuerpos festivos

El nivel celebrativo del cuerpo en el ritual se resume en aquel momento-acción en que ese cuerpo con “todo su saber” acontece o materializa lo invisible; creemos que el acontecimiento de un cuerpo corporeizado lleva la condición de la celebración, de la fiesta, a la ritualización de sus acciones. Maurice Merleau Ponty, definirá esta condición del cuerpo como un estado de efectuación.

Desde la cosmovisión andina el cuerpo es y está, en las condiciones de corporeidad propuestas largamente en los capítulos anteriores; es decir, la condición de corporeidad hace que ese cuerpo se considere un cuerpo *siwa*. El cuerpo corporeizado incorpora la condición de denominación del presente progresivo del Aymara, denominado con la palabra *siwa*. Esta característica celebrativa del acontecer del cuerpo es la misma condición técnica requerida en el actor-bailarín, para la ejecución actoral. El actor deberá estar vivo y presente; es decir, “estar siendo”, condición que permite que su presencia en el escenario sea orgánica. Sostenemos que el cuerpo celebrado o *siwa*, es uno de los caminos para el desarrollo de una técnica actoral, que provenga del estudio de las características de pertenencia de un cuerpo en los Andes.

3.2 Cuerpo *siwa*

La racionalidad andina ha capitalizado una sabiduría, que entre otras formas se da a través de procesos de transmisión oral, procesos que han pasado de generación en

generación. Su saber se basa en los principios de totalidad, relacionalidad, complementariedad, reciprocidad con los cuales funciona su mundo.

La lengua, puede ayudarnos a comprender el *sistema mundo* de un grupo humano. La conformación morfológica de una lengua, lleva implícita una lógica del nombrar, del expresar las cosas. En las maneras de nombrar se pueden visibilizar cómo se sabe la realidad. A propósito de esta investigación, hemos tomado el término *siwa* de la lengua aymara, para desarrollar una reflexión sobre el ser y el estar andino.

El termino *siwa*, para José Miranda Luizaga y Viviana del Carpio Nacheff, en su texto *El en sí, para sí y porque si de la Filosofía Andina*, plantean al respecto del término *siwa* lo siguiente:

Siwa tiene el significado de un cambio ocurrido en el Ser lo que denota en si ya el “no ser” es decir que nos alejamos del Ser y vivimos la realidad de haber “**Estado**”. Esta visión de pensar y sentir el “estar dinámico” en vez del Ser estático”. (Miranda, J., Del Carpio, V., Luizaga, 2010, p. 12)

El termino *siwa* contiene un estar dinámico. Según estos autores, el pasado es el único estado concreto y tangible, lo pasado es lo único que se conoce y se puede comprender, y desde este momento vivido se puede proyectar el futuro, es decir, es lo único que se sabe. “El pasado es lo que se conoce y se ve, lo que está delante de nosotros lo que nunca podrá desaparecer y con lo que uno convive.” (Miranda, J, et al, 2010, p. 11). El presente por otro lado, es un estado que se articula en función de los “haciéndose”, que se estructuran y nacen en el continuo pasado. El presente “soy Yo”, sin dejar de ser presente y pasar, hacia lo que se conoce como pasado.

De esta manera se explica como el “estar “ desde la lógica andina se convierte en una especie de “estar aconteciendo” del término *siwa*; por tanto, este término resume la experiencia del tiempo-espacio que la propuesta de la filosofía andina tiene,

el “estar” en verdad se convierte en un “estar estando”. El término *siwa* o «estar siendo», resume la idea de realidad, de mundo, de saber, ya que presupone la existencia dinámica no de «un ser», sino de un «habitar»³³. Javier Lajo, en este sentido, explica la dinámica de la realidad tiempo-espacio desde el punto de vista de la filosofía andina diciendo:

Nosotros usamos el lenguaje en forma potencial, siempre estamos siendo, nos estamos yendo o estamos viniendo, en este sentido, el ‘ser’ es más un siendo, y más aún un haciendo, en nuestra cultura no hay un ‘ser’ estático, no puede existir algo sin movimiento, sin tiempo, porque este es un hacerse del mundo. Y el tiempo fluye de adentro hacia fuera, pero regresa según ciclos permanentes. (Lajo,J., 2003, p. 147)

El elemento propuesto por Lajo, referido al hecho de que el hombre en los Andes no solamente “es” sino que además “se hace”, va a tener una importancia fundamental, puesto que lleva implícita una dinámica de presencia que en clave de corporeidad, implicará entonces, habitar un cuerpo; puede sonar paradójico, pero esto significa la evidencia de que el cuerpo se invierte activamente en su existencia.

De esta manera, el tiempo-espacio andino trata el pasado como lo conocido; el pasado va delante de nosotros y convivimos con él. El presente es solo una forma de cambio progresivo y un continuo “haciéndonos”. “Yo soy”, es pasado; “yo estoy siendo”, es la forma dinámica del presente progresivo Aymara. La vida es un eterno presente progresivo donde no se acumulan los hechos del pasado y nada más.

El *siwa* es el estado que convierte a las acciones en algo tangible para ser asimilado por el raciocinio, lo que la ciencia de una parte de Occidente conoce como

³³ Es clara la diferencia en la concepción del tiempo, en una parte de Occidente la linealidad de tiempo nos lleva a un destino final que es la muerte, la vida es un recorrido hacia la un final; en la concepción de una filosofía andina, el presente es una especie de arquitectura vital que sucede en cuanto el ser se invierte totalmente y todo el tiempo en la construcción del mismo, porque la vida se relaciona con una espiral celebrativa constante de todo lo que acontece; desde la dimensión del cuerpo, la dimensión de corporeidad permite un estar habitado, un estar estando, el termino *siwa* referido en el texto.

conocimiento. De allí se derivan todos los principios del mundo andino, toda la idea de totalidad, reciprocidad, complementariedad. El “Yo” es parte de un todo que deviene.

El “estar siendo” emerge como el resumen de un saber científico, no racional, que reflexiona desde la emoción, desde la ternura, desde la memoria del cuerpo, desde el corazón; es decir, desde el cuerpo mismo. El “Estar siendo”, *siwa*, permite un saber del cuerpo; expresa la necesidad de un ser no pensado, de un ser habitado; de manera técnica, se dirá de un ser presente u “orgánico”.

El “estar siendo” es “estar estando”, en cuanto permite la explicación de la noción de “memoria reflexiva corporal”; noción planteada en el capítulo uno por Tomas Csordas, asumida en nuestra investigación para explicar el concepto de corporeidad: Este concepto, a nuestro modo de ver, es fundamental al momento de entender la constitución de un cuerpo periférico; un cuerpo que teatralmente no se organice desde el deseo psicológico, ni desde el discurso de poder, sino desde un habitar orgánico de “sí mismo”.

3.2.1 Siwa y su efecto de organicidad

Eugenio Barba plantea la noción de organicidad, como aquella cualidad de la acción del bailarín-actor que es creíble: “En el teatro y en la danza el término orgánico se usa como sinónimo de vivo o creíble” (Barba, E., 2009, p. 241). Por tanto, el actor bailarín, en su trabajo sobre el escenario, reúne ciertas condiciones en su ejecución, que permiten visibilizar un resultado creíble.

Patrice Pavis, cuando define el término *presencia*, habla de la: “Cualidad de un actor capaz de atraer la atención del público, cualquiera que sea su papel” (Pavis,

1988, p.50). La capacidad de atracción de la atención de la que habla Pavis, se efectúa por la novedad del cuerpo del actor-bailarín. Pavis se refiere a la novedad del cuerpo del actor que realiza su acción y la transforma en creíble, por la condición de sinestesia. Barba, define a esta condición como “... la sinestesia es la sensación interna en el propio cuerpo de los movimientos y tensiones propias y ajenas.” (Barba,E., 2010, p. 63) Esta condición se desarrolla solo cuando un cuerpo está totalmente incorporado en la acción que desarrolla.

Los dos autores coinciden en el hecho de que la organicidad o presencia aparece en el cuerpo del actor-bailarín cuando emerge un estado específico del cuerpo, y dicho estado lo vuelve vivo y creíble.

Pero cabe preguntarse, cuáles son las condiciones para que esta presencia u organicidad emerja. Patrice Pavis plantea la inversión corporal en la acción, de manera que la organicidad posiblemente está conectada con el acontecimiento de la acción; este autor dice: “La presencia estaría vinculada a una comunicación corporal directa con el actor percibido” (Pavis,F., 1988, p. 80). Sobre este tema, Barba plantea: “La palabra existencia debe entenderse literalmente: una capacidad de ser y sentirse en vida y de transmitir a los espectadores” (Barba,E., 2009, p. 241).

En Barba se observa de mejor manera la inversión de un cuerpo que requiere el actor para conseguir su objetivo de estar vivo y presente en la escena; la calidad de organicidad o de presencia de un actor en el escenario, tiene que ver con su estar y más allá de este estar, es vivir, habitar. La organicidad y presencia se definirían por el nivel de efectuación de su ser y estar en el escenario, con lo que el efecto de organicidad, su capacidad de evocación de vida en el escenario no solo necesita un estar, necesita más bien, un estar habitando, un “estar siendo” o *siwa*.

La actriz del Odín Theatre, Julia Varley, en su libro testimonio *Piedras de Agua*, al referirse a su experiencia con la presencia, declara:

Defino para mí mismo la presencia escénica, como un cuerpo que respira y cuya energía se mueve. Para mí una actriz es orgánica cuando la energía, o sea la respiración de las células fluye en todo su cuerpo, se desarrollan solo las tensiones necesarias traídas por ondas continuas de nuevos impulsos, cada parte del cuerpo participa de la acción al detalle, concordando o discrepando. (Varley, J., 2007, p. 60)

La definición de *presencia* de Julia Varley, advierte la organicidad en la implicación de cada célula del cuerpo y su energía en la ejecución de la acción; a esa evocación del cuerpo, nosotros hemos denominado -a la manera de Maurice Merleau Ponty- *efectuación*. La movilización total del cuerpo hacia la efectuación de la acción; esto solo es posible, si el cuerpo no solo está, sino habita el movimiento, se convierte en un cuerpo *siwa*.

Para nosotros, este nivel de efectuación de cuerpo se encuentra en un cuerpo celebrado, el cuerpo del rito, el cuerpo de la fiesta; este cuerpo al que aludimos, creemos que se ejecuta en algunos personajes de la fiesta popular bajo diferentes manifestaciones festivas como otras de carácter cultural y cotidiana.

De esta plataforma climática y cultural tomada para investigar en este estudio, denominada Andes, hemos escogido al personaje nombrado *rucuyaya*; nos interesa investigar cómo el efecto de organicidad se encuentra en los *rucuyayas* de la fiesta del Corpus Christi de la parroquia de Alangasí, provincia de Pichincha. Analizaremos conjuntamente a este, otro caso que nos parece pertinente examinar, a fin de tener una muestra solida sobre el tema: los *rucuyayas* del recinto la Estancia, parroquia El Cabo, Cantón Paute, provincia del Azuay.

3.3. Análisis de un cuerpo *siwa* o cuerpo celebrado en los danzantes *rucuyaya*

En el año 2011, los pueblos originarios del continente, reunidos en Oruro, Bolivia plantearon: “No más trato folklórico a los bailes, danzas y músicas de las naciones originarias... El ser danzante debe estar revestido de ritualidad y espiritualidad y conectado con los elementos de las distintas cosmovisiones de las diferentes culturas”³⁴.

Con ello, los pueblos y nacionalidades originarias, declaran la naturaleza ritual de las manifestaciones danzarias del continente. El manifiesto de Oruro deja claro la profunda naturaleza espiritual y el legado profundo de las manifestaciones originarias³⁵. Esta declaración, leída en clave de cuerpo, define que el cuerpo del danzante se encuentra en un lugar celebrativo que le da un estado de presencia; le permite hacer visible una operación litúrgica con un cuerpo que le corresponde. Propone además, una lectura significativa al cuerpo de la fiesta en relación con un mundo simbólico que le da presencia y significación a cada acción hecha dentro de la fiesta.

Refiriéndose a este mismo tema, Miguel Ángel Rubio, dice: “En sus orígenes liturgia, teatro y rito eran un solo magma en el que se fundían actores y espectadores. En nuestras culturas tradicionales esta integración aún se mantiene” (Rubio, M A., 2001, p. 127).

Los cuerpos de los oficiantes de las fiestas, se encuentran dentro de un rito cuya acción dentro de esa fiesta invoca transformaciones. Gilles Deleuze, dirá: “... en

³⁴ El pedido manifestado en el Manifiesto de la XI Reunión Continental de los Pueblos Originarios de Abya Yala, del 10 de Octubre del 2008, en Oruro, Bolivia.

³⁵ El término folclore, es un vocablo inglés, que hace alusión a las tradiciones, costumbres y demás, transmitidos de generación en generación. Se trata de tradiciones compartidas por la población y que suelen transmitirse con el paso del tiempo.

arte no se trata de reproducir o inventar formas, sino de captar fuerzas” (Deleuze G. , 2004, p. 63). Extensivo al estado especial del cuerpo dentro del ritual, los cuerpos oficiantes están convocando a una operación de captación de fuerzas que acompañan a la celebración.

Nosotros proponemos, que en este estado de rito emerge el cuerpo *siwa* o el “estar estando”; un estado de cuerpo que Antonine Artaud denominará, “cuerpo sin órganos”, donde el oficiante no estructura acciones sino niveles de intensidad que median con la atmósfera de la fiesta y son capaces de evocar fuerzas que atraviesan lo corpóreo y lo modifican, lo transforman. Este territorio habita el cuerpo *siwa*, al condensar la energía de esta evocación, el cuerpo se modifica totalmente. El antropólogo Adolfo Colombres, dice el respecto:

...la indumentaria ritual... conforma una tercera piel, una piel excepcional, que más que disfrazar, transforma al individuo en otro ser, pues en ese momento siente como propia la identidad asumida, en cierto modo su cuerpo deja de pertenecerle, se mueve y produce signos desde otro punto de articulación con el mundo.” (Colombres,A., 2004, p. 113)

Colombres, a nuestro entender, plantea dos elementos fundamentales en el estudio que estamos desarrollando. El primero es la definición del estado de transformación del individuo: en cierto modo su cuerpo deja de pertenecerle. Un segundo elemento, será aquella insinuación que el oficiante puede conectar con otros espacios energéticos. El coreógrafo Paco Salvador, al referirse en una entrevista realizada en el espacio *La Casa que Baila*, sede el grupo *Muyacan*, se refiere a este tema diciendo:

...al ser oficiantes en ese momento de la ejecución de una representación danzada, ellos están participando de un ritual, de una celebración y el cuerpo preparado para esta intencionalidad, para este ejercicio de celebración ritual, se convierte en un portador mítico, de valores que afectan lo sensible, que afectan la mecánica corporal, que afectan la respiración, la percepción y que estructuran el espacio-tiempo de la ejecución en un momento fuera del tiempo cotidiano, fuera

del tiempo ordinario, en un tiempo religioso festivo, sagrado y profano al mismo tiempo... (Salvador F. , 2015a)

Nuevamente, aparecen los dos elementos señalados; la conexión que hacen en este caso los bailarines dentro del ejercicio del ritual, con un cuerpo fuera del cotidiano, y la instauración de un tiempo “otro”. Estos dos parámetros de efectucción creemos permiten, la emergencia de un estado de presencia para el actor. Proceder que mantendremos para el análisis del cuerpo *siwa* y que hemos planteado dentro del examen del personaje denominado *rucuyaya*, presente en la mayoría de las fiestas de la serranía ecuatoriana; en este caso, tomaremos la expresión del *rucuyaya*, presente en la Parroquia de Alangasí, provincia de Pichincha, dentro de la fiesta del Corpus Christi en el mes de junio, coincidente con el solsticio de verano, comparado con el mismo personaje de la parroquia El Cabo de la comuna La Estancia, Cantón Paute.

A los efectos resulta importante, exponer algunos datos de la fiesta y del personaje, para luego realizar un análisis técnico más profundo de los elementos de *presencia*, que el personaje del *rucuyaya* propone a la noción de cuerpo que “está siendo” o cuerpo *siwa* que estamos desarrollando.

3.3.1. Presencia de los rucuyayas en la fiesta popular

3.3.1.1 Los rucuyayas

Rucu: término kichwa, que se traduce como “un hombre viejo”. El maestro Paco Salvador, plantea que los rucuyayas son deidades viejas. Por otro lado, Oswaldo Encalada, cuando propone el concepto de *rucuyaya* en el *Glosario del Patrimonio Inmaterial del Azuay*, dice que son personajes que tienen a su cargo el amenizar la fiesta; más adelante profundizaremos sobre el tema.

De los conceptos antes expuestos, los *rucuyayas* son personajes presentes en toda la serranía ecuatoriana en diferentes celebraciones, personificando a una especie

de equilibrador, de armonizador, de recordador de costumbres y formas de comportamiento. Un personaje dotado de voz y palabra, que se hace presente en las fiestas para traer orden, y generar diversos discursos y recomendaciones con el fin de mantener la vida y la armonía en la comunidad.

En esta tesis, tomaremos dos manifestaciones de *rucuyayas*: una en el norte y otra en el sur del país. La del norte pertenece a la parroquia de Alangasí, localidad cercana al valle de los Chillos y Tumbaco. Los rucuyayas se hacen presentes en el mes de junio, para la fiesta del Corpus Christi. La otra manifestación se da en el sur de Ecuador, pertenece al sector de la Estancia, comuna El Cabo, cantón Paute, provincia del Azuay; en el mes de mayo dentro de la fiesta de San Miguel, participan como animadores, fervorosos personajes, denominados *rucos*, con las mismas características.

En el caso particular del Corpus Christi en la parroquia de Alangasí, parece ser que el rucuyaya (dios anciano) acompaña a la Palla o Ñusta, diosa relacionada con la cosecha posiblemente reconociendo un fósil cultural, relacionado con el Intiraymi, que se celebra en el solsticio de verano, emerge la ritualidad y celebración andina dentro de la fiesta católica. (Salvador P. , 2015b)

Los preparativos comienzan con días de anterioridad con la construcción de la torre (estructura de madera, carrizo y flores), elemento que será colocado en la plaza del pueblo. Los *rucuyayas* paralelamente son convocados por el jefe para los preparativos y ensayos previos. Los *rucuyayas* o viejas deidades danzantes, el día de la fiesta, de manera organizada, realizan diversas figuras coreográficas en su trayecto de traslado a la puerta de la iglesia, acompañados por el pingullo y tambor que ejecuta al mismo tiempo el Pingullero. Detalle notorio es que en ningún momento, estos personajes entran en la iglesia, bailarán todo el día en las calles aledañas al parque central del pueblo.

En el caso de los *rucuyayas* de El Cabo, participan de la fiesta de San Miguel patrono del sector, y por tradición son los encargados por los priostes de la quema de la chamiza y de los juegos pirotécnicos. En este caso, es mucho más clara la participación de los *rucus*, una especie de bufones andinos; estos participan en la fiesta constituyendo una tropa de *rucus* que toman el pelo y hacen reír a las personas, animando la fiesta.

En ambos casos, dicho personaje participa de las fiestas con bailes y danzas características, incorporándose a las mismas con recorridos y arengas alegres características de este personaje. En los dos casos, se pueden observar rasgos sincréticos que estudiados con detalle, pueden posibilitar el levantamiento de una huella de ritos precolombinos, hecho que estructura una narrativa de mayor densidad interpretativa.

3.3.2 Vestimenta y accesorios

Debemos anotar que el personaje del *rucuyaya* es una manifestación popular conformado como personaje que está particularmente presente en muchos sectores de la sierra de Ecuador, estos “viejos” se pueden observar con diferente vestimenta y accesorios participando de las fiestas de las comunidades, la constante en la vestimenta será su máscara de diferentes materiales un atuendo que alude a su vejez.

En el caso particular de los *rucuyayas* de Alangasí y La Estancia el traje en ambos casos cambia; a pesar de que su participación es parecida, existen detalles de los trajes que en los dos casos que estudiamos que son diferentes, describiremos con detalle cada caso.

3.3.3 Rucuyayas de Alangasí



Imagen1. Desfile de los rucuyayas Alangasí. Fotografía Paco Salvador.

Según la investigación de Paco Salvador, los *rucuyayas* llevan careta de malla metálica pintada de color rosado; semejante al rostro de un personaje de edad adulta (viejo) con bigote y tez blanca; llevan consigo una peluca larga, elaborada de pelo natural o artificial, de color negro o rubio, adornada con cintas de colores a manera de lazo; la misma es cubierta por un sombrero de paño negro de ala corta.

Visten pantalón de casimir negro recogido hasta los tobillos, y de sus bolsillos posteriores cuelgan dos vistosos pañuelos de iguales características a los de la capa que cubre sus hombros y espalda; esta es confeccionada de tela espejo, satín, terciopelo y flecos en sus bordes; es adornada con diseños alusivos a la naturaleza o al sentido religioso de la fiesta, entre ellos: flores, uvas, mazorcas de maíz, palomas, cáliz, etc.

La camisa que visten es elegante, confeccionada de telas finas, de color blanco o de vivos colores, calzan zapatos negros, medias y sonoros cascabeles atados bajo sus rodillas; utilizan guantes blancos y con su mano derecha sostienen figuras de barro o madera como: toros, culebras, aves y animales.

Dentro de las palabras y frases en Kichwa, mencionadas por los rucos, las más conocidas son las siguientes:

Escritura Kichwa	Significado	Pronunciación dialectal
Hayka primokuna	Vamos primo	Jaica primo cuna
Haw haw haw	Vamos, vamos, vamos	Jau,jau,jau
Tolashun	Apalancar, mover algo	Tolashu
Corpus cristita kawsay primo	Disfruta, goza, vive el Corpus Christi primo	Gustangui Corpus Christi primo
Upiay	Sírvete, toma, bebe	Upiai
Wachuyashon	Hacer fila	Filashun
Twa ha ha	Consigna, alerta	Tua ja ja
Ñutu, ñutu, ñutu	Suave, suave, suave	Ñoto, ñoto, ñoto
Longo mana	Longo inútil	Longo manabali
Anchuri	Retírate, abre paso	Anchuri
Kayakama	Hasta mañana	Kayacama

Caretas de malla



Imagen 2. Máscaras rucuyaya. Fotografía Sonia Pacheco.

3.3.3.1 Los cascabeles

Los cascabeles son un instrumento musical que ejecutan los músicos acompañantes del grupo de danzantes; ahora bien, si el músico y el danzante son parte del ritual, el danzante, al ejecutar los cascabeles con los pies al suelo, realiza el agradecimiento a la naturaleza, de apropiación del espacio físico y del tiempo cultural de las comunidades andinas. El músico entona melodías tristes y alegres con los cascabeles, como acompañamiento rítmico de los demás instrumentos del grupo musical y de los danzantes de la fiesta.

La confección de los cascabeles se realiza un pedazo de cuero crudo rectangular. Se colocan doce o más gruesos cascabeles de cobre, los doce cascabeles significan, los doce meses del año. Los cascabeles se ocultan bajo el pantalón, se sujetan a los tobillos mediante sogas de cabuya y cordones que no se observan, sino,

por el ruido que producen al mover los pies en la ejecución de la coreografía. Los cascabeles antiguos eran gruesos y producían un fuerte sonido; en la actualidad, los cascabeles sonoros han desaparecido y son sustituidos por otros más sencillos, que se compran en el mercado.

3.3.4 Rucuyayas de El Cabo



Imagen 3. Rucuyaya El Cabo. Fotografía Juan Pablo Ordoñez.

Los *rucuyayas* de El Cabo hacen presencia dentro de las fiestas de San Miguel en el Cabo, específicamente en la comunidad de la Estancia; son muy apreciados por la comunidad y requeridos para la fiesta³⁶.

Yo cuando, voy a quemar una chamiza, o cuando voy por ejemplo a lo que aquí se hace, parte por devoción, tenemos la devoción de bailar las fiestas de San Miguel, las fiestas de la Virgen del Cisne, a veces cuando no hay fiesta de la

³⁶ Entrevista No. 2 anexa, concedida al autor de esta tesis y a Carlos Freyre, por los informantes: Luis Deifilio Rocano, Wilson Eduardo Rocano, Eduardo Chungata, José Eloy Rocano Yanza, Fecha 30 enero, 2016.

chamiza con los abuelitos, es incompleta la fiesta por lo que los abuelitos son punto clave para la chamiza, a veces los priostes nos buscan, por allí llegan y dicen usted sabe bailar esto, no sea malo colabore, aparte de lo que me ruega porque somos vecinos de la comunidad, voy porque tengo una fe a la imagen que está haciendo la fiesta, entonces hacemos nuestras labores, y cuando se quema a la vaca loca, al caballo loco, al pato loco, al indio Lorenzo, el punto clave que yo hago con todo mi corazón. (San Martín. P., 2016, p. 129)

Los *rucuyayas*, animan la fiesta, son personajes a manera de bufón que hacen chistes y bromas a los espectadores, queman la pirotecnia de la fiesta; ejecutan en su baile algunas labores y que deben ser ejecutadas con una música específica.

Los *rucuyayas* de El Cabo, se los observa de manera general en las fiestas de la comunidad, a diferencia de los personajes de Alangasí que pertenecen a una fiesta en específico, tal vez esta diferencia tiene que ver con el rol que cumplen en cada una de las fiestas que estamos analizando.

3.3.4.1 Vestimenta y accesorios.



Imagen 4. Danza Rucuyaya. Fotografía Juan Pablo Ordoñez.

Los rucuyayas de El Cabo se visten con un pantalón de color rojo o anaranjado, con dos cintas cosidas de color amarillo a los lados del pantalón, el pantalón doblado hasta los tobillos, camisa blanca, corbata, saco de color blanco, un chaleco de color oscuro; el chaleco tiene bordado en los bolsillos la bandera del Ecuador; usan zapatos de lona blanco, medias blancas, un pañuelo rojo en la espalda a manera de pañolón, una máscara de tela blanca. La máscara cuenta con una serie de mechones de pelo de animal a lo largo de la cabeza, estas mechas también están dispuestas sobre la boca de la máscara a manera de barba, un cilindro de tela funge como la nariz, tiene una cruz de color rojo en el centro de la frente.

En algunos casos, el personaje cuenta con una fusta de canilla de venado a manera de látigo, un recipiente o “poto” de calabaza en el que pone aguardiente, que brinda a la gente a su paso. Un sombrero de ala ancha con una gran copa, al parecer elaborado de totora o alguna fibra parecida.

4. LECTURA DEL CARÁCTER PRESENCIAL DEL *RUCUYAYA*



Imagen 5. Danza del Rucuyaya. Fotografía Juan Pablo Ordoñez

Con el propósito de examinar el estado de transformación del cuerpo, realizaremos un análisis comparativo de los diferentes materiales recolectados para esta investigación:

Analizaremos varias fuentes primarias y otros materiales secundarios o bibliográficos, a fin de ir conformando un corpus teórico de análisis sobre la presencia actoral y las opciones metodológicas que nacen de la epistemología andina para la constitución del cuerpo *siwa*, y cómo estos aportes están presentes en el personajes del *rucuyaya* de la fiesta del Corpus Christi de Alangasí y de San Miguel en El Cabo Paute.

Finalmente, describiré una primera experiencia de trabajo con actores, aplicando las ideas de cuerpo *siwa* o cuerpo festivo en la preparación de un actor, llevando a la práctica una propuesta de un ejercicio escénico.

El personaje del *rucuyaya* es así descrito por el investigador Oswaldo Encalada, en su texto, *Glosario de Patrimonio Inmaterial*:

Personas encargadas de amenizar las fiestas populares, estos personajes producen el caos. Son a los únicos que se les está permitido decir la verdad y bromear sobre cualquier persona que se encuentre junto a ellos... Los rucos acompañan la contradanza y el más viejo o antiguo en cualquier momento abre el pergamino, en el cual deja su testamento a distintas personas que habitan en el sector, especialmente al sacerdote y su familia. (Encalada, E., 2010, pp. 240-241)

Según Encalada, este personaje participa de la fiesta popular como un amenizador de la celebración, parecería que este rol jocoso descrito por Encalada, abre a otros elementos de análisis.

Los *rucuyayas* dice el autor, “Son a los únicos que se les está permitido decir la verdad y bromear sobre cualquier persona que se encuentre junto a ellos” (p. 240); de esta manera, el rol del *rucuyaya* está marcado por el encargo de la oralitura³⁷ de la

³⁷ Oralitura: Nina S de Friedemann, plantea la oralitura como un sistema de conocimiento y de transmisión de conocimientos en expresiones orales en los ámbitos de las tradiciones.

comunidad, otorgándole el peso de verdad sobre sus palabras. Por otro lado, también dice el autor: "...al rucuyaya más antiguo se le permite leer el testamento" (p. 242).

En este personaje está presente aquella característica de autoridad por lo que dice, aspecto ya aludido en un principio; a ello se añade de modo particular, además, que dicho personaje puede traer lo pasado al presente, quedando en los dos casos que he citado, incorporada la característica que apelar a la memoria colectiva, recordar el pasado. Los Rucuyayas, según Encalada, tienen la misión de hacer recordar, de activar la memoria, de no olvidar.

Según el Maestro y coreógrafo Paco Salvador, analizando la noción de la presencia escénica en los personajes de la fiesta popular, y su tránsito hacia la constitución de una metodología al plano escénico:

Hay que considerar el hecho de que en diversas generaciones que han pasado por el Muyacan han llegado cuerpos indios, mulatos, negros, mestizos, cada uno inscritos en sus cuerpos una serie de rasgos genéticos de ascendencia a las etnias, a las razas a los cruces a sus historia personal y ancestral han tenido que pasar a lo largo del tiempo. Generalmente los muchachos y las chicas tienen inscrito dentro de su cuerpo una memoria fundamental que conforma un cuerpo de base que está constituido por la experiencia familiar, local y que está inscrita en la historia de sus ancestros. (Salvador P., 2015c, p. 1)

Lo planteado por Eduardo Encalada coincide con la investigación del Maestro Paco Salvador sobre los Rucuyayas de Alangasí.

Nos interesa fundamentalmente, un primer elemento significativo del testimonio del entrevistado, sobre la evidencia de la ancestralidad, de la historicidad del cuerpo; detalle que permite presentar el cuerpo como un espacio donde acontece, que es capaz de evocar una huella y desde esa huella, hacer emerger la característica de la presencia.

En el trabajo de hacerse presente o presentificarse el performer constituye un cuerpo territorio de habilidad/interpenetración de estados, acciones pensamientos voces, sonoridades, habilita un cuerpo espacio de recorridos múltiples, replegando y proyectando desde su propia experiencia/existencia/subjetividad, extendido en otras materias y expuesto a la relación intercambio con otros cuerpos, sujetos, objetos. (Comandú, M A., 2012, p. 560)

La cosmovisión andina propone la capacidad re-memoratoria del cuerpo, y es justamente esa capacidad de repensar el cuerpo, la que suscita el fenómeno de hacerse presente/ presentificarse³⁸; como efecto de aquello, se hace posible la emergencia de cuerpos antiguos, sonoridades antiguas, estados gestuales. El cuerpo andino permite la evocación ritual del ancestro de lo pasado, de entes y cosas que conviven, acuden y acompañan al momento de su efectucción.

...Hemos tomado elementos de la cosmología andina sobre la complementariedad reciprocidad inter-relación, dotándole al cuerpo de una conciencia de que no es un objeto material en sí, que es mutable, sino que se va transformando, que dentro de ese cuerpo material existe igual y mora una parte espiritual, anímica, una deidad, un numen, un patos que también es susceptible de irse construyendo, y modelando, que pueden ser útiles como elementos y recursos expresivos en el momento de ejecutar la danza... (Salvador P. , 2015a, p. 110)

La característica de presentificación, resulta más evidente en la descripción del señor Eduardo Chungata³⁹, comunero que asume al personaje del *rucuyaya* en el sector de El Cabo, Cantón Paute; dicho actante manifiesta:

Yo digo... se derrite el cuerpo porque yo a parte de lo que me gusta, lo hago de corazón y lo hago con todo el cuerpo y con toda la fe, de que *chugta* lo bailo y la gente dice bien bravo y los cohetes y los ratones, y uno ahí mismo brinca, y como que estoy bailando con todo el corazón, el cuerpo salta solo, solito allí, y uno cuando lo hace de corazón no se siente ni cansado, ni nada sigue, hasta que se acabe de quemar el castillo, y en el castillo cuando se prende igual, bailamos alrededor del castillo, aquí la chamiza no se quema solo con candela, sino se quema con nosotros, porque si nosotros no estamos alrededor del castillo, el castillo no se prende, o se prende lento, se quema como desanimado, pero

³⁸ Tomamos la palabra presentificarse para hacer comprensible la acción de hacerse presente o estar presente, que dentro del vocabulario escénico es comprensible, no así por supuesto dentro del lenguaje coloquial comúnmente usado.

³⁹ Entrevista No. 2 anexa, concedida al autor de esta tesis y a Carlos Freyre, por los informantes: Luis Deifilio Rocano, Wilson Eduardo Rocano, Eduardo Chungata, José Eloy Rocano Yanza, Fecha 30 enero, 2016.

mientras nosotros estemos al lado, parece que el castillo se quema igual con nosotros, y nosotros sentimos ese calor, esa euforia, esa alegría de que *chugta* estamos bailando de corazón” (San Martín, P, 2016)

Chungata expresa una característica específica de su cuerpo cuando realiza la función de *rucuyaya*, es como si un poder diferente actuara sobre su cuerpo, haciendo salir un baile con un espíritu propio.

Lo dicho por Paco Salvador, en términos de pensar en el personaje del *rucuyaya* como un memorial del pasado, establece acaso una conexión con el termino *ucuyaya*, trabajado y reflexionado por el artista plástico Ricardo Montesinos por mucho tiempo, quien plantea que el *ucuyaya* es como un exvoto porque sugiere la existencia de un personaje funerario que aparece como compañero de paso entre un estado de vida y otro que no es exactamente de muerte, sino referido a otra forma de presencia:

Analizando a estas pequeñas esculturas nos damos cuenta que ninguna de ellas dispone de piernas, siendo las piernas un elemento innecesario para el viaje al más allá. Estas pequeñas esculturas que parecen flotantes, como ángeles en el aire, dispuestas a llevarnos y protegernos en el más allá. (Montesinos,R., 2015, p. 12)

Consideramos importante dejar planteado lo expresado por Montesinos, aunque no será abordado *in extenso* en esta investigación debido a la cercanía de términos, pero por sobre todo, por la coincidencia en los conceptos. Dejo abierto el tema, para interés futuro de otras investigaciones sobre el tema.

Decía Paco Salvador, que el hecho de que el bailarín de *Muyacan* evoque sus raíces indígenas, y las ponga al servicio de la danza debe ser interpretado como aquel cúmulo de memoria que hace emerger en la danza este conocimiento corpóreo y lo invierte como insumo de presencia en la efectuación bailada. Hay un lugar de memoria que se hace conocimiento, y no solo eso, la característica de hacer evidente

que el cuerpo andino trascienda las operaciones de memoria, para determinar el estado del mismo, sin duda es importante.

Este rasgo de evocación, esta suerte de memorial del cuerpo, es justamente un cuerpo reflexivo; noción de cuerpo de Thomas Csordas, que puede considerarse como una característica de naturaleza epistémica. La capacidad de recuerdo del cuerpo permite desarrollar y establecer conocimiento en los Andes, la memoria se convierte en episteme, el memorial ritual permiten el desliz de ir construyendo el saber. En ello coincidimos con Carlos Rojas Reyes, puesto que su planteamiento es el de estudiar una forma de “epistemología otra”, a partir de la repetición del ritual.

...en el conocimiento andino se da una transición fluida entre los procesos simbólicos espirituales de apropiación del mundo que a su vez se deslizan casi imperceptiblemente en el plano epistémico, cumpliendo así una función epistemológica. Se produce un proceso de conocimiento/invencción del mundo social, de sus lógicas de funcionamiento, que terminan por guiar sus formas de vida tanto en el plano de la relación de los seres humanos con la naturaleza, como en la inter-relación social y política. Las ritualidades se convierten en filosofías políticas orientadoras de la acción concreta de los miembros del grupo étnico.” (Rojas, C., s/d, p.4)

Lo afirmado por el Maestro Paco Salvador, tiene una relación evidente con lo expresado por Carlos Rojas Reyes: en el conocimiento andino, la invención del mundo social está mediada, se reafirma y se rehace además de otros elementos, por y de, las prácticas rituales. Carlos Rojas profundiza lo expuesto diciendo:

El performance de esas culturas deja de ser únicamente la ocupación dramática del mundo con fines religiosos espirituales o artísticos y se transforma en metodología de la investigación científica ciertamente de una manera distinta de lo que conocemos en el mundo occidental. (Rojas, C., s/d, p. 3)

Los hechos performativos de carácter ritual y celebrativo de los andes son herramientas de formación epistémica, hacen nacer una epistemología determinada, congruentes con el mundo social de los cuales son parte:

Podríamos decir también que la simbólica producida y reproducida durante una fiesta religiosa indígena tiene como fin crear una serie de mensajes que se inscriben a su vez en un sistema de comunicación que logra mantener la integridad cultural del grupo. En otras palabras la fiesta y los símbolos allí expresados que forman parte de un código lingüístico, permiten tener un punto común de referencia para la permanencia de su identidad cultural. (Botero, L F., 1991, p. 29)

Con ello, insistimos en el hecho de que las formas celebrativas de las comunidades indígenas de los Andes, articulan un mundo con lógicas diferentes. La celebración puede ser parte de una forma investigativa, los cuerpos de la fiesta son parte de una metodología de investigación. Se inscribe en la fiesta el fenómeno de la presencia, a partir de la evocación de la memoria; la evocación de la memoria no es simplemente oral, tiene características de oralitura, de evocación corporal, que puede ser revisitada por el cuerpo que la ha experimentado, tal como lo afirman los autores citados. En el caso de Luis Fernando Botero, incluso va más allá, cuando afirma:

La fiesta religiosa se presenta para el indígena como uno de los medios más idóneos para que la memoria colectiva persista pese a las presiones y constricciones de la sociedad envolvente. Al celebrar la fiesta, el indígena tiene en cuenta algo que para él es fundamental: los antepasados también celebran, no importa si en el transcurso de la historia del grupo, tal celebración ha ido cambiado algunos elementos, lo importante es mantener el espíritu o actitud que movió a los antepasados a realizar la fiesta. (Botero, F., 1991, p. 30)

La memoria funciona como un elemento que articula un corpus epistémico que atraviesa dos instancias: un territorio que funciona como referente metodológico donde la comunidad advierte información del ritual (esta información compartida se convierte en saber y de la misma manera y por esa razón, los cuerpos festivos que se articulan dentro de esa función epistémica viajan por la fiesta advirtiendo la responsabilidad de avivar la memoria). Al parecer, este compromiso produce un estado de cuerpo presente que es el cuerpo *siwa* que hemos definido, como propicio para alcanzar el estado de organicidad para el actor.

La trayectoria de los *rucuyayas* de El Cabo⁴⁰, reafirma la hipótesis antes dicha, ya que los *rucuyayas*, con todos los actos y protocolos preparatorios realizados, antes y dentro de la fiesta, permiten vislumbrar de manera eficaz esta situación.

Y por ejemplo si uno esta así, se queda así, se queda eso hasta el siguiente día,(con el personaje asumido) la música, se cambia hasta dos tres días, y después se va quitando poco a poco, se va. Por ejemplo, aquí pasó la fiesta de la Virgen del Cisne, ahora viene el coro de mayo, los chamiceros ruegan, buscan doce viejitos, y como ya nos conocemos, entonces ya ni ensayamos, ya sabemos que es lo que tenemos que hacer. (San Martín, P., 2016, p. 128)

El antropólogo Fernando Botero reafirma lo que estamos diciendo, cuando sostiene el hecho que en la realización de la fiesta son evocados los antepasados, esta acción oculta registra su trazo de presencia en la celebración:

Si bien los antepasados son involucrados en diversas ocasiones (rituales del ciclo individual y colectivo, por ejemplo) es durante la fiesta cuando su potencial simbólico e ideológico se patentiza, al lograrse una actualización plena precisamente por la celebración de esa fiesta.” (Botero,E., 1991, p. 31)

Como habíamos definido anteriormente, son dos los elementos a considerar al abordar el estado de presencia que alcanzan los actantes de los *rucuyayas*, en las fiestas que hemos propuesto analizar. El primero, se relaciona con el estado de transformación del cuerpo; el segundo, se refiere a la conexión de los actantes con otros espacios celebrativos.

La conformación epistémica que presenta la fiesta, funciona como elemento transversal y relacionador de cada uno de los elementos anteriores; es la posibilidad de conectar con otros espacios y recuperar la memoria, plantea el carácter de responsabilidad de una construcción conjunta, y hace posible además la posibilidad de una actualización del saber. Este estado de sustento colectivo, de supervivencia,

⁴⁰ Entrevista No. 2 anexa, concedida al autor de esta tesis y a Carlos Freyre, por los informantes: Luis Deifilio Rocano, Wilson Eduardo Rocano, Eduardo Chungata, José Eloy Rocano Yanza, Fecha 30 enero, 2016.

permite que el oficiante de la fiesta acuda cada año con compromiso, y ese elemento posibilita además, que vierta toda su corporeidad dentro de su ejecución, dotándole de un lugar de presencia, de transformación y de organicidad de su cuerpo⁴¹. “Nosotros al momento que ya nos disfrazamos, ya no somos nosotros, somos otra persona, nos cambiamos en voz, en forma de actuar, y ya somos otra persona, ya no somos como estamos aurita” (San Martín, P., 2016, p. 117)

Lo importante reside en que la capacidad de evocación del actante de la fiesta, con ello nos referimos a aquella característica de los participantes, que se revisten de *rucuyayas* y que identifican el estado del cuerpo, o más bien la calidad de la energía que deben emplear, a la que deben arribar para desarrollar su actividad dentro de la celebración, estado energético que se convierte en una exploración simbólica, y que puede ser evocada.

Esta operación de evocación e identificación a la que nos referimos contiene elementos corporales de transformación del cuerpo y de evocación de otros espacio-tiempos que admiten un análisis y que en lo que sigue abordamos y que a nuestro entender es en donde está un posible camino metodológico para el trabajo actoral. A continuación, desarrollamos en detalle cada elemento.

⁴¹ Entrevista No. 2 anexa, concedida al autor de esta tesis y a Carlos Freyre, por los informantes: Luis Deifilio Rocano, Wilson Eduardo Rocano, Eduardo Chungata, José Eloy Rocano Yanza, Fecha 30 enero, 2016.

4.1. Estado de transformación del cuerpo



Imagen 6. Desfile *rucuyayas*. Fotografía Paco Salvador.

Los actantes de la fiesta del Corpus Christi, los denominados *rucuyayas*, desfilan por las calles del pueblo hasta que pasan por el frontis de la Iglesia, pero no entran, se mantienen afuera, bailando en conjunto y pronunciando jaculatorias relativas a su baile. Se observa a varios de ellos en estados eufóricos, su cuerpo, su flujo y tensiones se encuentran claramente transformados por acción del baile. La estructura muscular, su equilibrio, las tensiones de su cuerpo y sus pesos han cambiado; esto, ha permitido perfilar un cambio claro del celebrante que se pone el traje al *rucuyaya*, y es capaz de sostener la potencia de su baile por horas. Esto precisamente es afirmado por Wilson Enrique Rocano, *rucuyaya* del Cabo, Cantón Paute.

Si, en todo el día es bien cansado. El rato de bailar, en la tarde, a ratos a ratos (hace el gesto de tomar un vaso de trago) que se reanima, si se pega uno un traguito que se reanima, pero bailar rucu es hermoso, es una adrenalina, yo que soy joven tengo bailando unos cinco años, hay adrenalina, es un des-estresante para mí, uno pasa trabajando en la ciudad a veces, me dicen baila ruquito a vos te gusta, vos sabes, enseña, y cuando voy a bailar un des-estresante, como se olvida

todos los problemas, así como dijo (señala a Eduardo Chungata), se mete en el papel, como una actriz se mete de lleno, se olvida de todo, y por eso sé que a veces se queda, se queda eso hasta el siguiente día. (Rocano, L., 2015, p. 117)

Su cuerpo se ha transformado, esta transformación trae consigo un estado del cuerpo, que en una lectura técnica, funciona como un cuerpo dilatado. Dicha organicidad alude al hecho de que el cuerpo acontece, *está-estando*, dentro del baile, está claramente en un estado de ritualización que facilita esta transformación. La ejecución del baile del *rucuyaya* visibiliza la conexión que tiene el actante con un “cuerpo mítico”, tal como lo detalla el Maestro Paco Salvador, cuando alude a las condiciones de evocación que se juegan en los cuerpos de los danzantes como el *rucuyaya*, que estarían confirmando el cambio y la transformación hacia un cuerpo *siwa*, como hemos propuesto.

...La memoria de un espíritu ancestral, viejo, el conservador de una memoria de saberes locales, que han sido forjados a lo largo de diversos ciclos, sociales, culturales y que está presente en muchas conmemoraciones festivas, este espíritu o Apu está personificado en montes, lagos, ríos, ciertos animales. Son específicamente unas presencias, que viven en las huacas, lugares en donde se depositan los ancestros, el *rucuyaya* está vigente, se reincorpora y reedita como presencia que ordena, armoniza, con poderes de sanación, de concesión de pedidos, un inter-relacionador, de elementos de la vida.

Para ser danzante la persona que va acceder a esta profesión debe tener el corazón sano, los canales del espíritu y el cuerpo limpio, y es por allí que se va a transitar y canalizar energías que no son más que formas de conocimientos, formas de percepción sensorial, formas de memorias corporales, gestuales en las que espíritus antiguos portadores, ejercitadores de estas profesiones, van a habitar ese cuerpo mítico, en un generador que por medio de sus músculos, expresan y manifiestan una cantidad de gestualidades y movimientos que son distintos a las de la danza contemporáneas, u otros géneros y estilos de danza y performatividades que son occidentales que son diferentes a las del tiempo andino o del tiempo sagrado ritual, de las expresiones rituales andinas... (Salvador P., 2015a, p. 110)

El cuerpo y fenómeno que estamos esbozando, será el mismo cuerpo y fenómeno que Barba usa para referirse al cuerpo decidido, y se refiere al efecto que este cuerpo desencadena como efecto de presencia; Barba dice: “El cuerpo en vida es capaz de hacer perceptible aquello que es invisible” (Barba, E., 2010, p. 21). El

personaje del *rucuyaya*, hace presente el pasado, hace patente la memoria, en ese estado de efectuación realiza su presentación de manera efectiva.

4.2. La conexión de los oficiantes con otros espacios



Imagen 7. Labores *rucuyayas* El Cabo. Fotografía Juan Pablo Ordoñez.

La efectuación del cuerpo tiene que ver con la conexión del oficiante con el rito que celebra. Su transformación corporal se efectúa por efecto de la conexión suscitada en el momento en que el cuerpo entra en la dinámica de la fiesta.

Cada participante, al asumir la fiesta, está también asumiendo el rol de integración de lo antiguo con lo actual... Cada fiesta es la oportunidad de que la memoria se mantenga a través del mecanismo descrito que se actualiza en cada prioste y en cada participante y su rol dentro de la fiesta. Pensemos que la cuestión de regocijo de hecho está presente en la fiesta, pero la cuestión religioso-simbólica lo está aún más. Lo religioso siempre es un medio privilegiado para la producción y el mantenimiento de la memoria. (Botero, L F., 1991, p. 32)

Lo planteado por Fernando Botero, se hace patente en el personaje del *rucuyaya*. Este es considerado como una deidad vieja, que vuelve como memoria; es como una especie de espíritu, capaz de abrir los canales del presente, pasado y futuro.

El Maestro Paco Salvador, explica cuál es el rol del personaje del *rucuyaya*, en su obra “Equinocciales”:

Es un personaje que dentro de nuestras escenificaciones, en Equinocciales como un ser enmascarado o con un maquillaje, o elementos simbólicos que proceden de figurines sobre humanos, ciertos elementos sonoros, ayudan a recubrir esta omnipresencia. El *rucuyaya*, ese Apu ancestral está presente y participa de la fiesta, no es un ser que está de fuera, no es un espectador, es un espíritu que puede introducirse, morar y permanecer en una persona, y en ese sentido si hablamos de un cuerpo performático o un cuerpo para un ritual, es un referente fundamental, puesto que permite mantener abiertos los sentidos de presente, de pasado y de futuro, una chacana, para reordenar la realidad, refundar la personalidad del individuo, reformar la comunidad, para afirmarse. (Salvador P., 2015c, p. 110)

El *rucuyaya* es una deidad presente en la fiesta del Corpus Christi. Parece ser la presencia acompañante de la *palla*, un coro que permite la conexión con un pasado, con una memoria colectiva. Estos personajes hacen alarde de su presencia y toman durante esos días las calles del pueblo, haciendo presente el registro indio de la fiesta. Un detalle particular, se da en el hecho de que estos personajes no pisan la iglesia, no ingresan dentro del templo y se mantienen siempre en la puerta del mismo.

La forma en que está dispuesta la fiesta de los *rucuyayas* en Alangasí, plantea una huella de una celebración anterior a la cristiana en estos pueblos; analizado con minuciosidad, parece que los celebrantes han tratado de conservar el aspecto ritual original que antecede a la fiesta del Corpus Christi católico (no olvidemos que la fiesta del *intiraymi* fue sustituida por la del Corpus Christi).

Pero, más allá de que el oficiante con su presencia realice una acción de memorial, nos interesa también describir la conexión que estos personajes logran a partir del rito con un sentido de memoria corporal, es decir, el recuerdo; el hacer presente la tradición no queda solo en el hecho de un rehacer, una práctica antigua; la

acción performática va más allá, y plantea la evocación a la participación de los antiguos.

Dentro de la concepción andina, la realidad presente se compone de todos los entes, personas y cosas que viven y se manifiestan en el *Kay Pacha*, lugar de la realidad presente; sin embargo, la realidad presente también está intervenida por entes, personas y cosas del pasado, por los elementos del *Ucu Pacha* y del *Hanan Pacha*, determinando una suerte de *wiñay*. Un eterno retorno o un bucle de tiempo donde el presente es el efecto de un pasado mejorado; el flujo de tiempo dentro de la cosmología andina, propone el eterno retorno del pasado en el presente, de manera que en el presente se podrían abrir canales de conexión con el mismo.

En el caso de nuestro estudio, el pasado acontece, ya que la venida de los *rucuyayas* es la evocación patente de entes y cosas que se encuentran en la ancestralidad y dentro de la lógica andina están latentes en el espacio; esta conexión de tiempo se hace evidente en el cuerpo del *rucuyaya*, con el efecto de bailar acompañado de los antepasados.

Esto parece ser así, puesto que la traducción misma del nombre del personaje alude a la venida al presente de un *yaya* o deidad, *rucu* (vieja o viejo). El ser del *rucuyaya* en sí mismo es una evocación al pasado y a sus habitantes; parece ser, que permite atravesar, tomar el cuerpo de los oficiantes y transformarlo en un nodo de presencia, dándole el sentido de organicidad a sus acciones, dentro de la celebración. Dicha referencia, dicho viaje de presencia permite la visibilización de un cuerpo *siwa*.

Con la vertebración de estos dos elementos, podemos generar una dramaturgia del actor, una dramaturgia del cuerpo de fiesta que pueda ser observada, repetida y desarrollada por el actor.

4.3. La dramaturgia del cuerpo festivo



Imagen 8. Actriz cuerpo. Fotografía Sonia Pacheco.

El cuerpo presente que hemos esbozado en el desarrollo de este capítulo, permite ya tener la idea clara del territorio que apelamos para desarrollar una plataforma de escritura de la escena, a la que Eugenio Barba denominó “tejido”. El tejido dramático al que estamos apelando es el tejido de la fiesta, donde los cuerpos celebran y concentran un *estar siendo*, es decir, un aconteciendo propio de la fiesta. Patricio Guerrero, se refiere a este tema diciendo:

En la cotidianidad el cuerpo se borra, las sociedades occidentales construyeron sus prácticas cotidianas por la supremacía de la mirada sobre el tacto o el olfato, los ritos de evitamiento y tocamiento se construyen socialmente como reglas de buena educación, este vivir cotidiano contrasta completamente con el modo de asumir el cuerpo y su inter-acción, en suma su presencia, en la fiesta, el Carnaval por ejemplo, es un tiempo en donde de modo excepcional todos los excesos están permitidos, las barreras se rompen, es por tanto la fiesta un espacio excepcional que permite la vivencia del cuerpo de un manera diferente, el ser humano es el único ser que festeja, por tanto de allí creo en el concepto de que la fiesta no es más que la intensificación de la vida.” (Guerrero, P., 2004, p. 20)

El ser humano ha concebido su existencia, su relación con el tiempo y con el espacio, con el cosmos y la naturaleza, como un transcurrir entre un tiempo de los acontecimientos extraordinarios, y otro, el de los momentos cotidianos, entre un tiempo sagrado y un tiempo profano, sin cuya tensión no sería posible la existencia humana.

Esta apertura de un objeto nuevo de visibilización, de la ocupación del cuerpo en un espacio, es un hecho político, estético, donde el cuerpo finalmente determina una ocupación del espacio-tiempo. Se crea así una acción política del cuerpo, esta idea es recogida por Jacques Ranciere dentro de su mirada estética, mirada estética que permite dividir el espacio y el tiempo como lugares visibles “...la política consiste en configurar la división de lo sensible, en introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era...” (Ranciere, 2005, p. 19). En este sentido:

...la fiesta es un dispositivo ritual para acercarse a lo sagrado y ella encierra un profundo contenido, que debe ser llevado a cabo para que su función se cumpla y a través de su práctica se exprese el poder condensador que tiene frente a la vida.” (Guerrero, P., 2004, p. 20).

El tiempo ordinario es un momento automático en el que todo acontece, y por ello se naturaliza la existencia, incluso naturaliza la relación de dominación, pues muchas veces se vive ese tiempo sin un sentido, cuestionador del mundo. Pero precisamente, la existencia de un tiempo ordinario, con relaciones simbólicas internas que organizan ese mismo tiempo, permite la insurgencia de otro tiempo, un tiempo festivo de ruptura que hace posible que el ser humano fracture su existencia rutinaria y pase de la conciencia objetiva del mundo real, al mundo de lo híper-vivido, es decir, vivido con total intensidad.

Es por eso, que el sujeto en la fiesta *ritúa* su presencia. Lleva su corporeidad a lugares hierofánicos, vive intensamente; está presente con todo su cuerpo, vive tiempo

y espacio con toda intensidad y con los imaginarios personales que le son propios, con sus ancestros, su identidad, su tradición, su comunidad. En suma, es un tiempo de ritual, al que el sujeto participante asiste con un cuerpo festivo, un cuerpo ritualizado.

Esta misma presencia es la que evocamos cuando hablamos de un cuerpo que está construyendo una dramaturgia corporal; es desde este tiempo festivo, desde donde el actor surge con su presencia más pura, será esta presencia hierofánica la que haga que el actor esté presente en el escenario, con un cuerpo festivo. Con hierofánico aludimos ha hecho de que la efectuación del cuerpo permite una especie de labor celebrativa en su acción en una clara referencia a los conceptos Artoudianos aludidos en capítulos anteriores.

Es la misma presencia de un cuerpo rituado, es el mismo cuerpo de este tiempo de ruptura el que permite imponer el estatuto de una dramaturgia corporal, dramaturgia que trae dentro de sí, una posición política, crítica por tanto, estética: “...el arte crítico en su forma más general se propone hacer conscientes los mecanismos de la dominación para transformar al espectador en actor consciente de la transformación del mundo” (Ranciere, 2005, p. 19).

Esta dramaturgia de otro tipo de teatro, solo funciona con un cuerpo en los límites más profundos; es ese cuerpo intensamente vivido, un cuerpo inmensamente habitado, estado corporal que es necesario para transformar el espacio como se necesita, y refundar el teatro con contenidos simbólicos diferentes.

4.4. Reflexiones sobre el cuerpo andino desde la práctica.



Imagen 9. Entrenamiento. Fotografía Sonia Pacheco.

Los *rucuyayas* mantienen dos elementos que hacen que sus actantes consigan el efecto de organicidad en su ejecución; estos elementos son: la transformación del cuerpo de los actantes en virtud del carácter celebrativo de su ejecución, y la evocación de otros espacios al momento de su ejecución.

Estos dos elementos analizados en páginas anteriores, son determinantes para alcanzar el nivel de presencia de estos personajes, se han procesado dentro de un ciclo de trabajo y han articulado un periodo de experimentación, que ha dado como resultado el germen de un ejercicio, constatando un trayecto metodológico válido para el empleo de la formación del actor, objetivo de este estudio.

Propongo a continuación, el camino trazado con estudiantes de la carrera de Artes Escénicas de la Universidad de Cuenca, en vías de constatar la efectividad del planteamiento, y que a lo largo de cuatro meses de trabajo, han permitido sacar las primeras conclusiones sobre un entrenamiento actoral basado en esta cosmovisión.

4.4.1. Primer tambo: El cuerpo más allá del cuerpo. Transformación del cuerpo de los celebrantes dentro de la preparación del actor: cuerpo, training, formas compositivas

4.4.1.1. El cuerpo contiene otros cuerpos

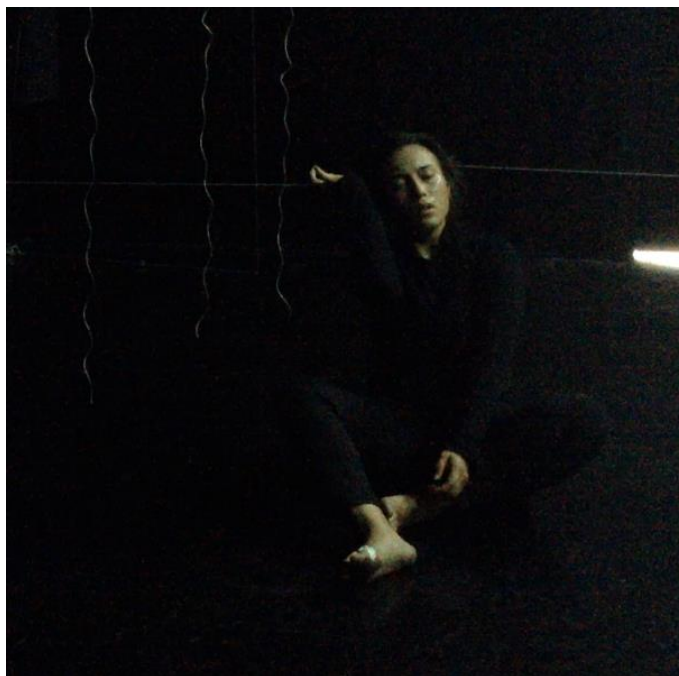


Imagen 10. Entrenamiento. Fotografía Sonia Pacheco.

Este primer *tambo* de reflexión plantea reconocer el estado de transformación del cuerpo, para que el celebrante *rucuyaya* pueda ser alcanzado por el actor; así, por efecto del entrenamiento, al igual que el actante de la celebración, llega a un lugar de transformación de su cuerpo para un estado de organicidad. Esta evocación corporal pasa primero por el reconocimiento de que el cuerpo se amplía y alcanza un estado de corporeidad; es decir, recorre -como lo reconoce la filosofía andina- lugares de relacionalidad, totalidad y complementariedad que permiten ser vividos intensamente dentro del entrenamiento del mismo; permiten un lugar de evocación del cuerpo más allá del cuerpo.

Para explicar el recorrido planteado por los actores en este ciclo de trabajo, es adecuado analizar la expresión de Julia Varley, cuando define la presencia del actor-actriz diciendo: “Defino la presencia escénica como un cuerpo que respira y cuya energía se mueve. Para mí una actriz es orgánica cuando la energía ósea, la respiración de las células fluye en todo su cuerpo.” (Varley,J., 2007, p. 60) La definición de presencia de Julia Varley, tiene encerrada en ella varias dimensiones del cuerpo. Pensar el cuerpo más allá de los límites de su anatomía, en dimensiones energéticas y culticas, pueden visibilizar de manera potente la presencia del actor y sostener su camino con efectividad.

Preguntémonos: ¿A qué se refiere Varley con un cuerpo que respira? La conclusión que hemos sacado en el periodo de tiempo de estos últimos cuatro meses de trabajo, en el estudio-laboratorio planteado para la construcción de un cuerpo *siwa*, es que el cuerpo respira en el momento que se comprometen varios niveles de conexión.

La respiración del cuerpo del actor, en el vocabulario de Julia Varley, es entonces, aquel momento técnico-genético que alude al elemento básico del estar actoral, al acontecimiento total del cuerpo; en nuestro vocabulario, la emergencia del cuerpo *siwa* lo hemos visto emerger en los participantes del laboratorio de trabajo, debido a la aplicación de un entrenamiento específico basado en una matricidad andina, y que requiere de conexiones que van más allá de las conexiones anatómicas.

El actor en la evocación de un cuerpo que respira, alude a un cuerpo conectado con espacios energéticos y culticos propios de un estado de corporeidad profundo: el cuerpo, como un instrumento transparente, sometido a un estado de transformación, propicio para la efectucción de la acción en el escenario.

Este cuerpo, dice Barba, hace visible lo invisible, se manifiesta siempre y cuando el actor pueda comprender la gran red de relaciones y conexiones con todas las dimensiones energéticas.

El cuerpo es un puente o *chacana*, que fruto de esta comprensión, se hace cargo de su memoria y genera por esa comprensión la certeza, de que cuerpo a través del movimiento, ritúa: “Uno se queda afónico. Usted cuando baila viejo, dicen, se ha quedado con esta voz, o a veces, se acaba la fiesta, y ya nos cambiamos, y seguimos hablando como si fuéramos viejos” (Rocano, W., 2016, p. 120).

Wilson Rocano expresa en la entrevista, un elemento que merece todo nuestro análisis: nos dice que la voz del personaje se va desvaneciendo varios días después de terminado el baile. Es decir el estado de acción del cuerpo expresado en la voz se mantiene por un tiempo largo después de su performance.

Con ello, podemos acercarnos al nivel de transformación del cuerpo en el momento de su representación, este nivel de inmersión en la acción vislumbra la noción de cuerpo *siwa*.

El cuerpo *siwa*, en la práctica actoral, plantea el reconocimiento de un estado corporal que condensa y evoca en la efectuación de la acción escénica, todos los niveles de la corporeidad; es decir, el reconocimiento de que el cuerpo contienen en sí otros cuerpos, haciendo igual efecto que a los personajes *rucuyayas* de Alangasí o el Cabo: viajan transformados, aconteciendo en su performance. Los actores pueden arrancar con evocar sus diferentes cuerpos, para alcanzar una transformación igual.

4.4.1.2. El training como herramienta de preparación para alcanzar el cuerpo siwa



Imagen 11. Entrenamiento. Fotografía Sonia Pacheco.

Este cuerpo vivido más allá de la piel, en los límites más profundos de su corporeidad, permite sumergirse dentro de un entrenamiento que a manera de segundo momento, logra ir complementando la radiografía de un proceso hacia la constitución de un cuerpo *siwa*.

Nuevamente, tomo el testimonio de Julia Varley (2007), para ella: “El Training fue mi ritual de pasaje para transformarme en actriz” (p. 60). Para nosotros, la proposición que hace Varley, contiene en profundidad la importancia del *training*, como aquella herramienta que provee al cuerpo del material necesario para dar a luz un estado de evocación determinado, necesario para conseguir el nivel de organicidad propuesto.

El training constituye el almacén de trabajo, en el que se plantea el descubrimiento de micro-impulsos que nacen de la cadera y la columna vertebral, y permiten hacer que el cuerpo tome una tensión determinada, descubrir que en el

movimiento existe un instante mágico donde un simple gesto se convierte en acción, transformando el espacio. El training es aquella zona, que a fuerza de rigor, disciplina y esfuerzo, permite iluminar la presencia del actor y transformar su cuerpo.

El entrenamiento planteado desde el discurso de esta tesis, permite comprender la inter-conexión de mundos, espacios, imágenes y entes que se evocan, convocan y finalmente, participan de la construcción de trayectos corporales y secuencias: es la condensación genética del movimiento que permite la arquitectura de la acción. El entrenamiento del actor es el umbral del saber. El cuerpo *siwa* es el sistema nervioso de la acción del actor; la frontera energética a la cual hay que llegar para modelar secuencias corporales, que evolucionarán en partituras de acciones de un posterior trabajo expectable.

El training fue diseñado, incorporando el principio de relacionalidad andina; permite conectar la acción del actor con todo lo que vive, esta relación genera un recorrido vivo del movimiento del actor y le permite estar, segundo a segundo, presente: reactualizar su presencia a cada instante. La idea andina de que todo vive y que todo inter-actúa, le permite al actor encontrar conexiones energéticas que hacen, que cada parte de training se realice a cabalidad.

La posición de que el cuerpo es paridad y no unidad, permite una profunda propio-percepción del cuerpo. La individualidad se quiebra en la noción de complementariedad andina y permite anidar en el interior del actor, una oposición entre el arriba y el abajo, entre lo derecho y lo izquierdo, entre lo masculino y lo femenino, su tierra respecto de su cielo, ningún polo deja de ser, más bien, cada polo es parámetro de movimiento y actúa complementándose con su opuesto; supervive a pesar de la existencia del otro. Esa conciencia de trabajo permite que el cuerpo oponga, y la oposición permite la visibilidad de la calidad de organicidad de la acción.

El planteamiento de la totalidad andina, se inscribe en el cuerpo del actor en el movimiento de su cuerpo; implica la movilización de cada una de las partes de cuerpo. Esta aplicación técnica, permite lograr en el actor un grado de dilatación y de vida en las acciones que este realiza, elemento de dilatación que está presente claramente en los pasos y las labores del *rucuyaya*: “Mi cuerpo se derrite cuando oigo la música para bailar”. El señor Eduardo Chingata hace notar este elemento, y describe claramente el estado de dilatación que alcanza el danzante; para nosotros, constituye un estado de presencia.

. Este mismo fenómeno se aplica en la conformación de secuencias con los actores; el movimiento que se identifica, debe ser manejado desde los lugares de energía como son el tronco y la cadera; estos deben también ser impulsados por un cuerpo que se moviliza en totalidad; como hemos dicho, se moviliza entero en la acción.

4.4.1.3. Formas compositivas desde el cuerpo siwa.



Imagen 12. Entrenamiento. Fotografía Sonia Pacheco.

Finalmente, el cuerpo *siwa* se traslada a una partitura, y su calidad y energía supervive dentro de una estructura corporal llevada a escena; es indudable que este cuerpo, como ya lo hemos dicho, trasciende una dramaturgia clásica basada en el texto como estructurador de la escena. El cuerpo *siwa*, que contiene un nivel de presencia, y que basa su escritura en la presencia del cuerpo, efectivamente plantea un diseño diferente de la escena basado en la presencia del actor, de allí que sus formas escritural son diferentes a partir del entendimiento de una forma determinada de escritura de un cuerpo habitado para la escena.

Esta entrada del trabajo, no la desarrollaremos en la presente tesis, puesto que un abordaje más profundo merece otra investigación al rebasar sus límites. En este momento, realizaremos un escueto resumen a efectos de concluir la descripción del proceso actoral seguido para este trabajo.

Nuestro planteamiento dramático se basa en lo que hemos denominado, la poesía de la imagen o poesía visual, investigada desde hace varios años atrás, justamente para completar el planteamiento de una forma escritural de planteamiento de la escena, que usé para escribir el elemento de la presencia del actor. La variación o cambio del carácter o énfasis actoral, merece un cambio en la dramaturgia y la composición de la escena.

La construcción de una poesía visual, de una dramaturgia de la imagen, plantea la indagación de otro territorio dramático que apela a la evocación de una forma “otra” de escritura escénica. A este respecto Oskar Schlemmer, plantea: “El teatro como lugar de acontecimiento temporal muestra el movimiento de forma y color; primero en sus figuras primarias, como figuras individuales en movimiento y transformación y formas arquitectónicas mudables” (Schlemmer, O., 1999, p. 15).

La propuesta de Oskar Schlemmer, es hacer nacer una especie de desmaterialización de la escena, para proponer una forma semántica distinta que descansa en una corporalidad y una visualidad, marcadas las dos, por el espacio escénico que los determina: “O bien el espacio abstracto en consideración al hombre natural se adapta a éste y se transforma en naturaleza o en su reproducción ilusoria....O bien el hombre natural, en consideración al espacio abstracto, se transfigura de acuerdo a este...” (Schlemmer,O., 1999, p. 17).

Este mismo principio de desmaterialización de la escena, está presente en la propuesta de taller desarrollada para la presente investigación. La fábula está construida como un tejido visual más allá del texto, un lugar en donde Schlemmer, también encuentra un área de objetivación de su lenguaje. “Pero cuando la palabra calla, cuando solo habla el cuerpo y su interpretación es mostrada al público, entonces – en cuanto bailarín – vuelve a ser libre y regidor de sí mismo.” (Schlemmer,O., 1999, p. 17).

Hay un trabajo de desmontaje dramático y escénico, no contar una historia sino hacer una dramaturgia de la imagen que cuente sin tener en cuenta una fábula determinada, sino que la fábula, se encuentre presente en un tejido visual y de imagen, este tipo de propuesta de tejido dramático se sostiene desde luego en la propuesta de fisicalidad de los actores-bailarines, es la presencia potente del actor que puede hacer esta operación de desmaterialización de la escena; este ejercicio de desmaterialización de las conexiones convencionales hace emerger la textualidad del cuerpo.

La obra de teatro es una estructura desde este punto de vista propone que las partes de la estructura funcionen como piezas y se entienden cuando se arman; un recorrido por una experiencia visual, donde la imagen crea el efecto de fábula visual

no textual; en suma, la fábula pertenece a otra dimensión de escritura, pertenece a un tejido visual que media en el público como una estructura, donde las piezas de la obra forman un rompecabezas visual: un ejercicio de composición a partir de la descomposición.

4.4.2. Segundo tambo: Conexión con otros espacios.



Imagen 13. Composición. Fotografía Sonia Pacheco.

En el mundo andino, la divinidad no es sustancia sino relación, por eso la conexión del hombre con el contexto se vuelve celebrativa. Estermann, dirá: “La relación predilecta del runa con esta realidad no es entonces la relación cognoscitiva, ni es una relación instrumental, sino la relación ceremonial y ritual” (Estermann, J., 2006, p. 219).

Habíamos anotado, al referirnos al carácter presencial del *rucuyaya*, que una de las características de la efectuación de presencia de estos personajes es el carácter de historicidad del cuerpo, nos referimos a la huella de memoria que asoma en el

movimiento del actante, esta característica plantea un primer elemento fundamental, supone el cuerpo como un territorio que acontece, es capaz de evocar una huella de memoria.

El Maestro Paco Salvador había propuesto que el cuerpo es un memorial; en este sentido, desarrollamos un entrenamiento para la consecución de un cuerpo que ritúa; esta propuesta de trabajo del actor se realiza tomando en cuenta un tiempo circular, donde el presente se actualiza desde el pasado y todo lo que *es* más bien *está*. El tiempo de ejecución de la acción es un bucle de tiempo, donde el pasado se actualiza cada segundo. Esta infinita actualización temporal, le permite también al cuerpo acontecer en cada segundo; este elemento hace que en cada instante del ejercicio, el actor sea y esté habitado.

Esta forma de manejar las formas actorales, tienen un sustento en lo manifestado por Elías Cohen, en el taller “El camino del danzante”, dictado en la Isla del Sol, Bolivia; él dice:

...los organismos complejos describen la vida como una danza, uno empieza a escuchar, esta expresión es como una danza, y si uno se detiene allí dice, pero ¿Cómo es esto?, desde la visión del camino del danzante que les quiero presentar. En realidad no es como una danza, es danza, danza vamos a empezar a extender nuestro entendimiento de la danza, hasta un punto en donde la danza como pasos de baile, pero podemos empezar a entender la danza como una función del universo, para generar un movimiento coherente que va generando entidades más complejas y evolucionadas, y ese movimiento complejo es el primer impulso primordial, es movimiento primordial es danza, y porque eso existe nosotros análogamente, nosotros también danzamos, y de allí nos vamos a meter en algo interesante que es empezar a entender función forma, función organismo. (Cohen, E., 2016, p. 129)

Lo que manifiesta Elías Cohen es que el movimiento tiene una base ancestral, él lo denomina con la palabra “primordial”; es decir, de origen, de génesis, primera, el movimiento de todo lo que vive. Funciona desde siempre en complementariedad con el movimiento del universo. En clave andina, si pensamos que todo se mueve relacionado, el mínimo movimiento de un ser viviente es una danza; podemos decir

que el movimiento del *rucuyaya* dentro de la fiesta, genera una evocación del movimiento que le convierte a ese movimiento en un movimiento ritual; es el principio mantenido en el entrenamiento del actor, como aquel cúmulo de memoria que hace emerger en la danza este conocimiento corpóreo y lo invierte como insumo de presencia en la efectuación bailada.

La capacidad de recuerdo y memorial del cuerpo, permite la emergencia de un conocimiento; este conocimiento le da un carácter de presencia al actor. Los cuerpos festivos que se articulan dentro de esa función epistémica, viajan por la fiesta advirtiendo la responsabilidad de avivar la memoria; al parecer, este compromiso produce un estado de cuerpo presente: el cuerpo *siwa*.

El cuerpo *siwa* lo hemos definido, como el estado convocante donde se visibiliza el bucle de tiempo-acontecimiento en el cuerpo, es estar-estando; por tanto, haciendo que el pasado con todas sus entidades se haga presente en el presente, y acompañe la celebración; en este caso, acompañan el trabajo del actor-bailarín en su desempeño.

Es clara la concurrencia de otras entidades en el cuerpo de los bailarines de *rucuyaya*; en el testimonio de José Eloy Rocano, Yanza de El Cabo, ratifica lo expuesto: *La voz viene....desde que año vendrá, nosotros aprendimos a nuestros mayores, esa voz sale desde la niñez, el viejo mismo habla así jugando así cantando.*

La función epistémica de la rememoración del acontecimiento festivo, necesita un lugar de presencia, este es el espacio del cuerpo *siwa*. Este aspecto es tomado por el actor-bailarín para su entrenamiento y práctica actoral artística. La conexión de los bailarines *rucuyayas* con espacios de memoria, es un claro territorio de trabajo para el

actor bailarín, para conseguir desde la mirada andina, su lugar de presencia y organicidad.

En el proceso de investigación, con los actores hemos trabajado haciendo despertar la capacidad que ellos tienen para conectarse con ese espacio festivo, pero aún más, el poder conectarse con todas las entidades y energías presentes en el momento de la realización de la acción actoral.

CONCLUSIONES

El cuerpo, a lo largo de la historia ha sido el lugar de su modelación; el ethos influye en el mismo de manera que lo modela, por tanto, el cuerpo y sus modos, sus haceres, sus formas de efectuación son una huella o un registro de cómo esa sociedad es. A partir de entender ese fenómeno, es posible comprender la noción de corporeidad propuesta en esta investigación.

El fenómeno de un cuerpo que reflexiona, entiende el cuerpo desde la corporeidad; esto quiere decir, que asume el cuerpo como la sede de un saber corporal, así se hace claro el planteamiento de Maurice Merleau Ponty al sostener el famoso *yo soy mi cuerpo*, para finalmente, asumir la propiedad y autonomía del cuerpo. La autonomía del cuerpo plantea la profunda responsabilidad de asumir que el cuerpo sabe, es decir que el cuerpo tiene memoria, y que su ejercicio permitirá la emergencia de un movimiento autónomo y auténtico⁴².

Planteamos claramente en este trabajo, que el cuerpo se vuelve sujeto; este punto de partida permite la comprensión de formas epistemológicas otras, vías sensoriales de saber; es decir, planteamos que el saber se corporeiza, elemento fundamental para una mirada contemporánea y somática del cuerpo. Planteamos con base en la práctica actoral, una mirada de corporeidad que permite la interacción de lo cognitivo, lo perceptivo y lo emocional en procesos de relaciones corporales que habitan el mundo y que habitándolo lo transforman, fenómeno estético que permite la constitución de una nueva dramaturgia.

⁴² Hablamos de auténtico desde el planteamiento de los técnicas somáticas del movimiento que plantean el accionar del cuerpo desde la propia percepción de sus mecanismos, el reconocimiento de sus pesos, su energía, técnicas somáticas como el Feldenkrais, la eutonía, y otras relacionadas hablan de un movimiento auténtico para expresar la emergencia de una memoria del cuerpo cuando se mueve.

El carácter sinestésico planteado en otro momento, permite generar una escritura con el cuerpo, al asumir la realidad de que la acción habitada del mismo permite la transformación del espacio; este fenómeno de conexión que el cuerpo expone, siendo una herramienta de lectura, se convierte en una herramienta de escritura, herramienta que nace del concepto de corporeidad. Así, si la organicidad del cuerpo se lee y escribe, asumimos el carácter gramatical del cuerpo; el carácter fenoménico del cuerpo se convierte en una herramienta de lectura y de escritura. El cuerpo desde el lugar de enunciación acontece, en el momento en que él mismo se invierte en el acto que ejecuta. En particular, dentro del acontecer de la escena, el cuerpo se corporiza en tanto se diluye en cada instante que atraviesa el tiempo o realidad en donde está emplazado.

Como hemos argumentado en el desarrollo de la presente investigación, hemos tomamos el concepto de corporeidad venido de la fenomenología y la antropología con el objetivo de profundizar en la noción de presencia del actor. Este efecto de organicidad que se contiene, como hemos propuesto desde la noción de corporeidad, permite desplegar un concepto de cuerpo *otro* para la escena. La corporeidad es la característica que mueve el espacio con el movimiento del cuerpo en el que este está emplazado; producto de esa disolución, el cuerpo “acontece”; este nivel de acontecimiento, le permite configurar una textualidad corporal en el espacio.

El tejido cosmológico andino ubica al hombre dentro del mapa de la realidad como un elemento más, es decir, relacionado con otros y con lo otro, co-participando de esa misma red de inter-relación dentro de un todo viviente llamado cosmos. La unidad dual propuesta por el pensamiento andino respecto del hombre lo considera como un sujeto relacional, es decir, conectado con la totalidad de lo que vive, con todo lo que le rodea. La relación de coexistencia entre las cosas hace que se movilice el universo;

tal como otros elementos cumplen su función. Es por ello que el hombre existe en tanto existimos, la persona es persona en tanto se relaciona con otros, el cuerpo está conectado de manera relacional con todo su contexto, pero más aún, el Ser participa de un entorno donde todo vive, todo está animado, y esta animación se aparta de lo que la razón occidental entiende como seres vivos. Todo está animado y tiene formas de existencia y realidad, más allá del vivir humano. Estas maneras de existir son parte de un todo cósmico que vive y se relaciona con todo, en tanto el ser humano es un sujeto red, una sinopsis relacional. Un hombre no es, es un somos; no es un existo, es un existimos. El hombre es, en tanto otros se relacionan con él.

La consecuencia del derribo del antropocentrismo en términos de cuerpo va a significar la incorporación de un cuerpo inter-relacionado; es decir, un cuerpo corporeizado, un cuerpo conectado, un cuerpo que entiende que el macrocosmos se reproduce en su microcosmos, es por ello que el hombre se convierte en puente o *chakana*, puesto que repite ritualmente en sí mismo lo que en grande garantiza el orden del universo. El concepto de cuerpo desde esta perspectiva, permite la emergencia de otra idea dramaturgica, pasando del conflicto del texto al conflicto del cuerpo, este paso performativo, permite la construcción de otras miradas para el escena. Se define así, un teatro desde la fiscalidad, un teatro de la efectuación del cuerpo donde dicha efectuación plantee un cuerpo orgánico, y desde esta organicidad, se construya otro teatro.

La noción de corporeidad, la comprensión de las dimensiones de su habitación desde los Andes, las características de su presencia festiva, el nivel celebrativo donde el cuerpo habita, son los elementos que en este trabajo hemos conectado para proponer una construcción sistemática, permite por tanto construir un nivel de presencia del actor que pueda ser usada en el terreno escénico.

El tejido reflexivo para llegar a la propuesta de un cuerpo *siwa*, parte de la comprensión de que la filosofía andina considera la existencia de una totalidad, es decir que todo existe como conjunto homogéneo, dentro de esta totalidad se alberga todo lo que conocemos como vida; es así que la relación que el ser humano tiene con las cosas no es de naturaleza sustancial o instrumental sino simbólica; es decir, la comprensión de la realidad se da en base a la efectuación de relaciones entre los elementos de una realidad que funciona como cosmos. Esta mirada permite, más que teorizar la realidad, componer los horizontes de sentido, y es por ello que la vida se articula en base a la inserción relacional del individuo con lo que le rodea; este entendimiento pone al ser humano en una posición celebrativa para la comprensión de los fenómenos, por ello el saber del *runa* andino es sabiduría y no conocimiento. En esos términos ha sido importante, constatar que para el mundo andino, el saber es cuerpo puesto que el saber se contiene no en la mente sino en el cuerpo entero. El carácter ético y cultural de la sabiduría, su relacionalidad con el todo, permite una conexión cúllica y ceremonial del saber; por eso la conexión del hombre con el contexto se vuelve celebrativa.

Con todo lo dicho, ha quedado evidenciado el sistema de conexiones con las que está constituida la realidad, desde el punto de vista andino conduce a un estado del cuerpo presente o más bien presentificado; un estado hierofánico de habitación, que en términos de corporeidad, la llamamos celebrativo y de origen ritual. El carácter celebrativo anotado, hace emerger en el celebrante un estado de organicidad necesaria y repetible, para el trabajo del actor. Lo anterior se entiende, cuando se analiza el presente progresivo del Aymara, palabra clave en la constitución de un tiempo-espacio para el mundo andino, donde las cosas no solamente son, sino que además se hacen, es decir se efectúan presentificándose. El presente de un cuerpo no es su estar,

es su habitar. El *siwa* o “estar siendo” emerge como el resumen de un saber científico, no racional, que reflexiona desde la emoción, desde la ternura, desde la memoria del cuerpo, desde el corazón. “Estar siendo” *siwa* permite la apertura de la atención a un saber del cuerpo; evocamos en esta investigación el hallazgo que implica la corporización del saber, la inversión del cuerpo en el saber que está más allá de la memoria, de la mente, del cerebro. Se configura claramente con el concepto de cuerpo *siwa* donde el cuerpo reflexiona, planteándose por tanto un ser habitado.

Teatralmente, de manera técnica, este “estar siendo” al cual aludimos, es la manera de estar presente u “orgánico”. La definición de Julia Varley de este término, en este estudio, fue contundente. Ella advierte que la organicidad es la implicación de cada célula del cuerpo y su energía en la ejecución de la acción, a esa evocación del cuerpo nosotros hemos denominado a la manera de Maurice Merleau Ponty, *efectuación*, es decir, la movilización total del cuerpo hacia la realización de la acción. Esto solo es posible si el cuerpo no solo está, sino habita el movimiento, es decir, se convierte en un cuerpo *siwa*. Para nosotros este nivel de efectuación de cuerpo se encuentra en un cuerpo celebrado, el cuerpo del rito, el cuerpo de la fiesta.

La organicidad consiste en un estado de corporeidad, en términos en que el cuerpo genera un estado de tensión y presencia que puede ser leído, es lo que sostenemos en el capítulo tres de esta investigación, tanto así que por efecto de este fenómeno de organicidad y tomando el aporte de Iuri Lotman y Tomas Csordas, planteamos que el cuerpo se convierte en texto; es decir, genera un sistema semántico que permite ser leído.

Lo anterior ha permitido concluir, que a partir de la textualidad del cuerpo puede emerger una dramaturgia corporal que se asienta en la organicidad del mismo para construir otra forma de escritura sobre la escena. Nosotros hemos llamado a esta

manera de escritura que se basa en un cuerpo celebrado y que desde la mirada andina es el lugar de la presencia o *siwa*, la hemos llamado “dramaturgia del cuerpo festivo”, un *estar siendo*, que en suma, es un acontecer del cuerpo que revela otro discurso posible para el abordaje de la escena, y por supuesto, el carácter de organicidad del trabajo del actor; en nuestro caso, la entrada para una propuesta dramática nace y se justifica desde los principios filosóficos del mundo andino.

La capacidad de la memoria corporal a la que aludimos, de la reflexión corporal dentro del rito o la celebración, permite desarrollar y establecer conocimiento, asumir que la memoria se convierte en episteme, ha sido otra conclusión de este trabajo. La comunidad advierte información del ritual, que compartida se convierte en saber; y de la misma manera y por esa razón, los cuerpos festivos que se articulan dentro de esa función epistémica viajan por la fiesta advirtiendo la responsabilidad de avivar la memoria. Al parecer este compromiso produce un estado de cuerpo presente que es el cuerpo *siwa* que hemos definido, como estado de organicidad para el actor.

Los actantes de la fiesta del Corpus Christi, denominados *rucuyayas*, despliegan con su baile algunos estados, donde el compromiso del cuerpo con el hecho celebrativo es completo; el cambio de su cuerpo, su flujo y tensiones se encuentran claramente transformados por acción del baile. Su estructura muscular, su equilibrio, las tensiones de su cuerpo y sus pesos han cambiado, esto ha permitido perfilar un cambio claro del celebrante que se pone el traje de *rucuyaya*; baila y es capaz de sostener la potencia de su ejecución por horas.

Por la acción celebrativa del cuerpo, el ejecutante es transformado; y es más, según Paco Salvador, es incluso habitado por espíritus antiguos que potencian la presencia del actante. Este elemento permite concluir, advirtiendo que existe un estado de presencia generado por la evocación de la memoria común de una celebración y que

esa evocación transforma el cuerpo del que la ejecuta, esa evocación común y compartida en los Andes, es parte de la memoria; se vuelve saber.

El cuerpo y fenómeno que estamos esbozando será el mismo cuerpo y fenómeno que Barba denomina “cuerpo decidido” y se refiere al efecto que este cuerpo desencadena como fenómeno de presencia. El personaje del *rucuyaya* hace patente un pasado, hace presente una memoria.

Los dos elementos estudiados dentro de la performance del *rucuyaya*, permitieron de manera clara alcanzar un entrenamiento metodológicamente válido para llegar a un estado necesario para los actores-bailarines, y se pudo diseñar un entrenamiento utilizando los principios de la matriz andina. Se evidenció, de manera clara, cómo el cuerpo fiesta o cuerpo *siwa* realizó el traslado de su energía desde al análisis del baile y del personaje de la fiesta, para en una suerte de tránsito, usar esos elementos en la construcción de una forma “otra” de abordaje de la escena que termina con un ejercicio expectable adjunto como anexo en esta tesis. Es interesante, como las entradas teóricas de los actores adaptan sus cuerpos a unas formas nuevas de trabajo, de todo ello el lugar de la presencia del cuerpo elemento central de estudio, alcanza por medio de esta investigación un canal más grande de estudio y trabajo. Es necesario decir, que hay que reconocer que el corpus teórico para abordar pedagógicamente el tema es limitado, y eso complica la práctica y la comprensión del trabajo de los actores.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Achieri, P. (2006). Danza Butoh Cuerpos en Movimiento, cuerpos en reflexión. *Letra Viva*.
- Artaud, A. (1988). *El Teatro y su doble*. La Habana, Cuba: Ed. Revolucionaria.
- Bajtin, M. (1998). *La Cultura Popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid, España.
- Barba, E. (2009). *El Arte secreto del Actor*. Mexico, Mexico: Escenología.
- Barba, E. (2010a). *Quemar la Casa*. Bilbao, España: Artezbal.
- Barba, E. (2010b). *Quemar la Casa, Origenes de un director*. Bilbao, Ecuador: Biblioteca de teatro Laboratorio.
- Barei, S. (s.f.). *Lotman, In Memorian*.
- Bell, C. (2008). *Estudios de la Representación*. Mexico DF, Mexico: Fondo de Cultura Económica.
- Bernard, M. (1980). *El Cuerpo*. Buenos Aires, Argentina: Paidos.
- Borja, H. J. (2002). autobiografía, Cuerpos barrocos y Vidas Ejemplares: La teatralidad de la. *Red de revistas Cientificas de America Latina*, 43.
- Borja, H. J. (2002). autobiografía, Cuerpos barrocos y Vidas Ejemplares: La teatralidad de la. *Red de revistas Cientificas de America Latina*.
- Botero, L. F. (1991). *Compadres y Priostes*. Quito, Ecuador: Abya Yala.
- Cárdenas, M. (2011). La semiosfera del imaginario. Una Ecología de Metáforas, en la frontera estética ritual de Oxaca México. *Entretextos. Revista electronica de Semiótica de la Cultura*(17-18), 37.
- Carpio, V. (s.f.). *Esbozos de un paradigma intercultural accidental amerindio, entrevista a Javier Medina*. La Paz, Bolivia.
- Citro, S. (2006). Variaciones sobre el cuerpo. *Cuerpo Incierto*.
- Colombres, A. (2004). *Teoría Transcultural del Arte*. Bogotá, Colombia: Ediciones Del Sol.
- Comandú, M. A. (2012). Cuerpo, presencia y transitoriedad. *Revista Brasileira de estudios de la Presencia*, 572.
- Deleuze, G. (2004). *Logica de la Sensación*. Madrid, España: Arena Libros.
- Deleuze, G. L.-P. (1986a). *La Imagen*. Paidos.
- Deleuze, G. L.-P. (1986b). *La Imagen*. Paidos.
- Dieguez, I. (2009a). *Escenarios y teatralidades liminales Practicas Artisiticas y socio estéticas*. Bogotá, Colombia: Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas.
- Dieguez, I. (2009b). Escenarios y teatralidades liminales Prácticas Artísticas y socio estéticas. 63.
- Encalada, O. (2010). *Glosario del Patrimonio cultural inmaterial del Azuay*. Cuenca, Ecuador: Instituto Nacional de Patrimonio Region 6.
- Estermann, J. (2006). *Filosofía Andina* (2da. Edición ed.). La Paz, Bolivia: Instituto Superior Ecuménico.
- Fisher Lichte, E. (2014). *Estética de la Performativo*. Madrid, España: Abada.
- Grotowski, J. (2011). *Hacia un teatro pobre*. México, México: Siglo Veintiuno.
- Guerrero, P. (2004a). *Usuroación Simbólica y Poder*. Quito, Ecuador: Abya Yala.
- Guerrero, P. (2004b). *Usurpación Simbólica y Poder*. Quito, Ecuador: Abya Yala.

- Guerrero, P. (2004c). *Usurpación simbólica, identidad y poder*. Quito, Pichincha, Ecuador: Ed. Abya Yala.
- Guerrero, P. (2010). Corazonar desde el calor de las sabidurías insurgentes. *REVISTA SOPHIA*, 250.
- Guerrero, P. (2012). Corazonar desde el calor de las sabidurías insurgentes. *Revista Sophia Colección de Filosofía de la Educación* (13), 31.
- Guido, R. (2006a). Cuerpo Soporte y Múltiples imágenes. *Revista Letra Viva*, 34.
- Guido, R. (2006b). Cuerpo Soporte y Múltiples imágenes. *Revista Letra Viva*.
- Gutiérrez, L. M. (2007). *De lo sagrado en el Arte y El Pensamiento Mítico* (Vol. 1). Bogotá, Colombia: Viento Ediciones.
- Gutiérrez, L. M. (2008). *De lo sagrado en el arte al pensamiento mítico*. Bogotá, Colombia.
- Hernández, V. (2008). *Para Una Concepción Sistemática del Texto*. Alpha.
- Lajo, J. (2003). *Capac Ñan o*. Quito, Ecuador: Abya Yala.
- Le Breton, D. (s.f.). *Antropología del Cuerpo y la Modernidad*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- Lehman, H.-t. (2013). *Teatro posdramático*. México, México: Paso de Gato-.
- Lotman, I. (1998). *Semiosfera*. Valencia, España: Frönesis.
- Matoso, E. (2006). Movimiento, Traslación y Deseo. *Letra Viva*, 120.
- Mearleau Ponty (2006). Movimiento, Traslación y Deseo. *Letra Viva*, 120.
- Miranda Luizaga, J. D. (2010). *Aportes al diálogo sobre cultura y filosofía andina*. La Paz, Bolivia: Publicaciones SIWA.
- Montesinos, R. (15 de julio de 2015). De la serie de las Ucuyayas. *Revista Cuenca Ilustre*.
- Nancy, J. L. (s.f.). *58 indicios sobre el cuerpo*.
- Pavis, P. (1988). *Diccionario del teatro*. (F. d. Toro, Ed., & F. d. Toro, Trad.) La Habana, Cuba: Revolucionaria.
- Planella, J. (2006). *Cuerpo, Cultura y Educación*. Bilbao, España: Desclee de Brouwer.
- Platón. (1957). *El Fedón*. Aguilar.
- Ranciere, J. (2005). Sobre Políticas estéticas. En J. Ranciere. Barcelona, España: Servei de Publicacions.
- Rocano, L. D. (30 de 01 de 2016). Rucuyayas El Cabo. (P. S. Martín, Entrevistador)
- Rodríguez, M. (s.f.). *Entre Ritual y espectáculo, reflexividad corporizada en el candombe*. Buenos Aires, Argentina.
- Rojas Reyes, C. (s.f.). *Epistemología Occidental, Epistemología Andina*.
- Rubio, M. A. (2001). *Notas sobre teatro*. (L. A. Ramos García, Ed.) Lima-Minnesota, Peru-EEUU: Grupo Cultural Yuyachkani.
- Salvador, F. (27 de Diciembre de 2015). Apocalipsis Festivo. (P. S. Martín, Entrevistador)
- Salvador, P. (27 de diciembre de 2015a). Apocalipsis Festivo. (P. S. A, Entrevistador)
- Salvador, P. (2016 de diciembre de 2015b). Entrevista 1. (S. Martín.paul, Entrevistador)
- Schechner, R. (2008). *Estudios de la Representación*. Mexico DF, Mexico: Fondo de Cultura Económica.
- Schlemmer, O. (1999). Hombre y Figura Artística. En J. A. Sánchez. Madrid, España: Aleal.
- Tambutti, S. (s.f.). *Teoría General de la Danza*. IUNA, Buenos Aires.
- Thies Lehman, H. (2013). *Teatro posdramático*. México, México: Paso de Gato-.

Varley, J. (2007). *Piedras de Agua, cuaderno de una actriz del Odin Teatret*. Lima, Perú: San Marcos.

ANEXOS

Anexo 1. Referencias documentales

ENTREVISTA 1.

FICHA 1.

INFORMANTE: COREÓGRAFO PACO SALVADOR.

TESIS MAESTRIA

FECHA: 26-28 de diciembre 2015.

LUGAR: La Casa que baila, sede del grupo MUYACAN, Ibarra-Imbabura

Entrevista a Paco Salvador, Director del Grupo Muyacan, con 45 años de experiencia dentro de área de la producción de la danza indígena e investigador de la mirada andina de las artes escénicas, espacialmente la danza. Esta entrevista se la realizó en la sede del grupo MUYACAN, en *La Casa que Baila*, sede del grupo, en el marco de un taller-entrevista de tres días, analizando la presencia del bailarín-actor, su organicidad dentro de la escena, y la constitución de una metodología de llegada a un cuerpo orgánico a partir de los principios de la filosofía andina. Entrevista realizada por el maestrante Paúl San Martín Arévalo.

Pregunta 1: *El avatar del camino de cuarenta y cinco años, más de cuarenta y cinco años, trabajando y mirando cuerpos, ¿Cuáles son sus experiencias?, ¿Cuáles son sus experiencias alrededor de este cuerpo diferente, este cuerpo andino, a partir del ritual? ¿Cómo el cuerpo engendra el ritual? y ¿Cómo le sirve para transformarlo?, ¿Qué ha visto usted en tanto tiempo, en cuerpos indios, mestizos, en cuerpos cholos? ¿Cómo ese lugar de la presencia emerge, a partir de un lenguaje suyo, que está referido a la fiesta popular, a la cosmovisión andina?*

Respuesta: Sobre esto hay que considerar el hecho de que en diversas generaciones de integrantes que han pasado por el MUYACAN, han llegado igual desde cuerpos indios, mestizos, mulatos, negros, y cada uno, inscritos en sus cuerpos una serie de rasgos genéticos, por la constitución y de ascendencia a las razas, a los cruces, que su historia personal y familiar han tenido que pasar a lo largo del tiempo. Generalmente, los muchachos y las chicas, tienen inscrito dentro de su cuerpo, primero la memoria fundamental y primaria que se diría es un cuerpo de base que está constituido por la experiencia familiar, la experiencia local, y que está inscrita en la historia y en el génesis y en los devenires que han tenido igual sus propias familias. Una de las características en las que he fundado el trabajo con los bailarines, es el reconocimiento y la aceptación de su cuerpo con las características específicas de lo

que representan los sitios étnicos sociales, de procedencias económicas, culturales, absolutamente distintas y que están circunscritas en un área de marginal, de periférico, de lo no común de lo que está establecido; y eso ha implicado un respeto profundo por la corporeidad personal que cada uno de ellos tiene y sobre ello ir gestando una construcción que es consciente por parte de ellos y muy responsable por parte de la dirección del MUYACAN, en el cual, sujetarse y tomar clases de formación corporal que son específicas y tienen por objetivo reconocer al cuerpo bajo principios que son propios de la cosmovisión, cosmo-conciencia y cosmo-vivencia andina, y eso implica gestualidades, hábitos, costumbres, y formas de expresar el cuerpo andino o de ascendencia urbana o rural. Porque hay gente que vienen igual tanto de la ciudad como del campo, de comunidades, parroquias o cantones aledaños a Ibarra, que permite que los muchachos reconozcan en su cuerpo una diversidad de formas de ir construyendo su cuerpo, la dotación de materiales teóricos o referencias, para construir elementos cognitivos en donde puedan ir constituyendo y construyendo el cuerpo. Sin duda, hemos tomado elementos de los principios básicos de la filosofía andina, sobre la complementariedad, sobre la reciprocidad, sobre la interrelación hombre naturaleza, así mismo, dotándole al cuerpo de una conciencia de que no solo es un objeto mutable que se va transformando, que se construye igual, que dentro de ese cuerpo material existe y mora una parte, por así decirlo, espiritual, anímica, una deidad, un numen, un pathos, no sé cómo llamarlo, que también es susceptible de irse construyendo, de irse modelando, y adquiriendo unos perfiles que pueden ser útiles como recurso expresivo al momento de ejecutar la danza.

Entonces este cuerpo, que vamos construyendo va adquiriendo una noción de lo que es el espacio. El espacio no solamente dentro del concepto occidental, sino dentro de una especialidad entendida como el principio fundamental que anima el mundo andino, entendida como Pacha, este gran puente cósmico que mora en la región del Alan Pacha, que es la región de arriba, que está presente en el Kay Pacha, en el aquí, que constituye el tiempo donde mora el hombre y se relaciona con la naturaleza, e igual considerando toda esta parte inmaterial, abstracta que contiene el Ucu Pacha, o este mundo interior que al mismo tiempo, es habitado por energías, seres vivos y una cantidad de imaginarios que están inter-relacionados y que afectan a la persona, al runa, y la construcción de este cuerpo andino, concebido como un runa y con una relación de espacio tiempo, va a ser totalmente fundamental en la comprensión del espacio, y en la ejecución del movimiento, y en la construcción del cuerpo; porque igual nos hemos propuesto de que, la danza es una herramienta, que nos permite celebrar y el hecho de la celebración implica un posicionamiento, ante un acontecimiento fuera de lo normal, que es un tiempo hierofánico, específico, vinculado a algo que es sagrado, y en ese sentido la ejecución de danzas, de teatros bailados que dentro de sus repertorios tiene el MUYACAN, nos son sino la convocatoria, a la cual cada uno de los integrantes en los roles que tiene que desempeñarse, están participando con una intencionalidad y con un posicionamiento de ser un celebrante ritual de un acto en el cual todos están convocados y que cada uno o en grupo trabajan intencionalidades específicas y precisas que pueden ir desde el orden personal, familiar, profesional, de vida afectiva, de vida emocional, o de vida social, o de lo que les sucede.

Entonces, al ser oficiantes en ese momento de una ejecución, de una representación danzada, ellos están participando de un ritual, de una celebración y el cuerpo preparado para esta operación de celebración, se convierte en un portador mítico de

valores que afectan lo sensible, que afectan la mecánica corporal, que afectan la respiración, que afectan la percepción, y que estructuran el espacio tiempo de la ejecución en un momento fuera del tiempo cotidiano, en un tiempo sagrado, religioso, laico festivo, que es sagrado al mismo tiempo y es profano al mismo tiempo. Y las acciones protocolares que se ven relacionadas con actividades sociales, actividades agrícolas, que están vinculadas a elementos de la naturaleza, como la lluvia, como el viento, el arco iris, la luna, el sol, o espacios de tiempo agrícola, o de tiempo social conmemorativo, como día de difuntos, como bautizos, como matrimonios; están impregnados de una sacralidad, que les permite vincularse y establecerse un nexo, en el tiempo escénico que adquiere otros niveles de reflexión, de representación, de observación de parte de los espectadores. Porque este tiempo revestido con estas condiciones, referentes, va a producir en el cuerpo del actor y del bailarín una manifestación corporal que es totalmente distinta a la cotidiana, a la del tiempo ordinario, cotidiana, es decir, es un cuerpo construido, que se expresa, se manifiesta, adquiere sus niveles, y adquiere sus rangos de expresión, que permite que el lenguaje danzado, que el código no verbal que es manifiesto solamente por el gesto, por el tiempo, por la cadencia por el ritmo, que está complementado con un vestuario adecuado, con una música que le corresponda, coadyuvan a que se normalice una narrativa coreográfica que permita despertar en el espectador, o completar, una experiencia de una memoria social vivida o una memoria ancestral atávica que pueda tener con respecto a lo que es la fiesta, a lo que es la danza. De popular, adquiere un sustento, un nivel, que permite incidir y hacer más claro el tiempo escénico, pero como un tiempo de celebración ritual y que al mismo tiempo adquiere timbres estéticos, religiosos, sociales, y que dan pauta para poder narrar, decir, y encontrar referentes, que están vinculados a las formas de percepción o a las historias sociales que tienen los grupos étnicos que de ellos proceden y permiten depositar en ese momento toda la carga de recursos de herramientas, que organizadas, que trabajadas le permiten adquirir y conformar un cuerpo único, que no se repite en el momento de la escena o en el momento de la interpretación bailada.

Pregunta 2: *Usted ha presenciado, en la fiesta de Corpus Christi, diversas manifestaciones, que en este momento me quiero referir al rucuyaya, ¿Cuáles son los referentes que usted tiene? ¿Qué le han contado? ¿Qué ha visto usted?*

Respuesta: Al Rucuyaya le tenemos percibido como la memoria de un espíritu ancestral, viejo antiguo, de tiempos pretéritos, que es el portador, el guardián o el conservador de una memoria de saberes locales, experiencias, que han sido forjadas a lo largo de diversos ciclos, sociales, históricos y culturales, que han tenido las sociedades originarias. Que atraviesan en el devenir de su historia, y que está presente en muchas conmemoraciones festivas, este espíritu, este Apu, este Aya, está personificado en la sabiduría popular en montes lagos, ríos, en ciertos animales, en ciertos seres humanos también; de allí, que hay Yachays, hay Sacha Runas, de allí que hay Pallas, y son específicamente unas presencias, que generalmente se las consideraba que viven en las huakas, en el sitio donde moran y se ha depositado los ancestros. Pero fundamentalmente, el Rucuyaya, es una construcción que está, permanece todavía vigente en los contemporáneos andinos, de diversas sociedades que se reincorpora y se lo reedita como presencia que anima, que da fortaleza, que ordena, que armoniza, que ejerce poderes de sanación, o de ordenación o de concesión de pedidos, un inter-relacionador, dentro de estos elementos sobrenaturales,

estas presencias, que tiene la Pacha, que es una cosmogonía que está presente y se reactualiza en los tiempos agrarios y en los tiempos festivos, porque este espíritu que va a beneficiar igual, las actividades agrícolas, va a beneficiar las semillas, y que va a permitir que los rebaños se multipliquen y que estén libres de enfermedades, que doten de mayor cantidad de lana, carne para la alimentación, y al mismo tiempo sea un benefactor que aleje el granizo, que aleje la peste; una cantidad de males, que afectan el desarrollo armónico de los procesos de la vida agraria, de la vida de los rebaños o de las interrelaciones sociales, que tienen las sociedades o las comunidades, o los ayllus familiares entre ellos. Es decir, la presencia del *rucuyaya* lo hemos incorporado como un personaje, dentro de algunas escenificaciones danzadas, como en el Taquiycoy, en *Equinocciales*, en el mismo *Pactara*, como un ser enmascarado o con un maquillaje, o con elementos simbólicos que proceden de figurines pre-cerámicos, o de representaciones populares de seres sobre humanos como el arco iris, ciertas geometrías o ciertos elementos sonoros, o máscaras que pueden incorporar esta omnipresencia o este Apu ancestral, ese espíritu viejo, que está presente y que participa, porque no es un ser que está participando de fuera o que esta expectando, sino que es un espíritu que puede afectar a cualquier ser mortal porque tiene la posibilidad de introducirse, morar y permanecer en él. En ese sentido, si estamos hablando de un cuerpo performático, para actividades simbólicas, o un cuerpo mítico para la danza, o para un ritual, es un referente insustituible, porque vertebrar, y es el hilo conductor que permite mantener el ambiente, la atmósfera, los sentidos de antes, de ahora, del pasado, del presente, del futuro. Porque así mismo se constituye como una chacana, como un puente que permite celebrar y a través de él, celebrar, para ordenar el caos del mundo, reordenar, o crear un apocalipsis festivo, que tiene como finalidad reconstituir, refundar la personalidad del individuo, la personalidad de la sociedad, y a través de él, afirmarse socialmente. Si es que es un individuo, si es que es una comunidad, refundarse históricamente en función a su memoria social, a su memoria histórica, a la memoria cultural de la que no es más un sujeto portador de esa cultura, que en la época actual está interactuando y está interrelacionándose con su demás congéneres, con la naturaleza, para justificar su presencia, como un elemento responsable de la conservación del orden, del equilibrio, de la conservación de una estructura social originaria. Es la que todavía anima y justifica en los contemporáneos originarios, la persistencia de fiestas, la persistencia de una cultura popular que se traduce, que es dinámica y que se reactualiza, y se reinventa en cada situación y cuyo ejemplo podemos encontrarla en la evolución de la música, en la evolución de la danza, en los nuevos génesis y en las formas, inimaginables que adquieren las nuevas formas de la cultura popular, dentro de la pintura, de la plástica, de las artesanías; y que constituyen un baluarte, un reducto, un sitio donde moran rasgos de resistencia identitaria, resistencia cultural, ante el avallazamiento de la injerencia y el bombardeo de la tendencia globalizadora que pretende unificarlo e igualarlo todo. Para dotarle de sentido a la existencia, o a las sociedades, como en el caso de nuestras sociedades, moran y contienen, una cantidad de cultura vivas, con idiomas, con expresiones estéticas, escénicas, coreográficas, musicales coreográficas, que fundamentan y que dan pauta, y que son el sitio y el lugar común, donde nosotros podemos encontrar elementos para teorizar, para fundamentar los trabajos, que como en el caso del *Muyacan*, fue el terreno más fecundo, donde pudo, a lo largo de estas cuatro décadas, hundir raíces para sustentar el trabajo que nosotros hacemos.

Pregunta 3: *Este personaje que es como trascendente y que está presente en muchos de los trabajos que ustedes han incorporado: ¿Cómo usted ha visto que el trabajo del actor se manifiesta? ¿Cómo toma cuerpo?*

Respuesta: Yo creo, y allí hay un saber andino, que toma cuerpo, de ascendencia Aymara, que manifiesta que para ser danzante o para ejecutar o interpretar, la persona que va a acceder a este espacio ritual, a este deber o acción sagrada, debe tener el corazón sano, debe tener los canales de la mente y el espíritu, los canales del cuerpo incluso limpio, porque es por allí por donde va a transitar, y por donde van a canalizarse energías que no son más que formas de conocimiento, formas de percepción sensorial, formas de memorias corporales, actitudinales, gestuales, en las que espíritus antiguos ejercitadores de estas profesiones, van a incorporarse, van a habitar ese cuerpo mítico, es cuerpo ritual, en un generador, que por medio de sus tendones, de su músculo, de su cuerpo andino, expresa y manifiesta, una cantidad de gestualidades, de movimientos, con unas calidades y subjetividades corporales que son distintas a las de la danza contemporánea, a las del ballet clásico, a otros géneros y estilos de danza o performatividades que son occidentales, que son diferentes a las del tiempo escénico andino, o del tiempo sagrado ritual de las expresiones andinas. Yo, en ese sentido, me acerco y me siento a emparentar ese proceso del cuerpo del actor y el trabajo de esas entidades que le habitan al cuerpo, para la acción de un teatro andino o de una danza andina, estos elementos y recursos que han animado y que han dado pauta a las expresiones del *teatro NO* en el Japón, a ciertas expresiones del teatro y de la danza asiática, china Indú, y como teatro igual a cierto tiempo antiguo y ancestral de las representaciones dramáticas de lo que fue el teatro griego, porque son unas fuentes primarias que están fundamentadas dentro de la religión, dentro del ritual y tienen una cantidad de caminos y de misterios, y de realidades que son las que animan y las que le han dado generalmente al teatro y a la danza este carácter mágico y sobrenatural, para crear un tiempo escénico, en el que se expresan con características peculiares, aspectos específicos como son los de la cultura andina.

ENTREVISTA 2.

FICHA 2

TESIS MAESTRIA.

TÍTULO: RUCUYAYAS EL CABO, LA ESTANCIA, PAUTE.

INFORMANTES: LUIS DEIFILIO ROCANO, WILSON EDUARDO ROCANO, EDUARDO CHUNGATA, JOSE ELOY ROCANO YANZA

ENTREVISTADORES: PAUL SAN MARTÍN, CARLOS FREIRE.

FECHA: 30 DE ENERO DE 2016

LUGAR: CASA COMUNAL DE LA COMUNA LA ESTANCIA, DEL SECTOR EL CABO.

Esta entrevista se realizó el día 30 de enero de 2016, en el sector de la Estancia de la parroquia Paute, a los integrantes de un “banda” de rucuyayas de ese sector.

Carlos Freire: *Lo importante es escuchar los mensajes que ustedes dan. Ustedes cumplen un papel importante dentro de la fiesta. Ustedes van aconsejando, van hablado cosas que a uno le dejan pensando, como las costumbres, cómo comportarse, no dejar que se pierdan las tradiciones, y otra cosa importante, que sienten ustedes siendo parte de esta tradición que viene de tantas generaciones, es importante para ustedes, cómo asumen este papel, capaz que cuando están enmascarados se siente ncon más libertad.*

Eduardo Chungata. Yo por mi parte, a parte que de lo que a mí me toca, el compañero me ha involucrado y mi suegro, la persona que está allí. Yo soy de Paute, yo no sabía las tradiciones que había aquí en El Cabo. Acá mi suegro me inculcó a la escaramuza, aprendí a bailar escaramuza, después era bailador viejo. Los más antiguos saben más tradiciones; me inculcó esto y me llegó a gustar; me gusta de fondo a mí, la gente va por ver los abuelitos, los rucos, las juegos que hacemos, los chistes que hacemos, solo en El Cabo hay esta tradición. Yo me he ido por varias partes de Cuenca también, me ido por Baños, por Ocho León, Quinta Chica, hay gente de aquí del Cabo, que vive por Patamarca, entonces nos han llevado. La gente ven a nosotros con la alineación de doce que formamos la tropa completa, la gente se siente emocionada, nosotros bailamos, hacemos la entrada, el peine, ocho chico, ocho grande, la venada. Son músicas antiguas, la culebra, hacemos eso con nuestra vestimenta, de mi parte a mí me gusta mucho bailar viejo, me encanta, hay algunos que bailan viejo, pero lo hacen por chiste, no bailan de corazón, para mí es mal aspecto que esté un abuelito quemándose, lastimándose, por eso cuando voy a bailar una chamiza, una fiesta, yo no me paso de unos cuatro tragos, bueno nos salió bien, bailamos bien, jugamos bien, ahí si nos pegamos los traguitos.

Carlos Freire. *Y los mensajes que ustedes dan, usted dice ver alegre a la gente, ustedes son importantes para eso, pero serán importantes los mensajes que dan: ayudar a los jóvenes, a los niños, para que se porten mejor, a veces ustedes tienen ese papel de ir aconsejando un poquito, ayudar.*

Eduardo Chungata. Yo, de mi parte, tengo dos hijos varones, y a ellos también les he inculcado, pero el uno, lastimosamente migró, y el otro está por aquí que estudia los sábados, ellos también bailan, les gusta.

Paúl San Martín. Y usted don Deifilio, cuente.

Don Deifilio Rocano. Yo aprendí esta distracción, esta tradición antigua, de mis abuelos; yo, ya vengo haciendo esta tradición unos cuarenta y pico de años atrás, entonces, yo he buscado compañeros para que nos unamos, una agrupación, pensamos un club de viejos aquí en la estancia, con algunos jóvenes que si les interesa, formar un club para que nos se pierda esta tradición, usted sabe que con un club de quince o veinte personas, adultos y jóvenes, entonces para mañana tendrán otra persona; ellos seguirán esta tradición antigua.

Paúl San Martín: ¿Desde cuándo usted se acuerda que viene el baile de los rucuyayas?

Luis Deifilio Rocano. Desde que yo tengo razón, deben ser unos cien años atrás, yo mismo estoy sobre los sesenta años, yo mismo ya he participado unos treinta y cinco, cuarenta años con este disfraz de abuelitos; algunos les dicen los viejitos, otros les dicen rucuyayas, por eso es que cuando ustedes vinieron el martes, yo ya les invité a los compañeros, y otro que no viene. Nosotros prácticamente hace años teníamos un grupo de quince, veinte viejos, antes no era como ahora tenemos que irnos, conversamos nos ruega, antes era, uno oía a un cohete que reventaba, cogíamos la ropa y corríamos a bailar el viejo, donde había una banda de música allá nos corríamos, antes la juventud era más movida, más sacudida, ahora la juventud ya va teniendo otras ideas, entonces, casi poco les interesa lo que nosotros hacemos.

Paúl San Martín: ¿Qué sienten cuando bailan, qué sienten cuando se ponen el traje, y después cuando bailan, o es un asunto de devoción; qué es lo que les pasa cuando están vestidos?

Luis Deifilio Rocano: Es decir, nosotros cuando ya estamos uniformados, uno se siente una emoción de dar ese espectáculo al público, prácticamente nosotros en esos momento nos sentimos unas personas muy atraídas, con mucho ánimo de dar esa emoción al público, nosotros al momento de cambiar la voz, nos ayuda, nos da más ánimo, nos entregamos todo al disfraz y a la fiesta.

Eduardo Chungata: Yo, cuando, voy a quemar una chamiza, o cuando voy por ejemplo, o que aquí se hace, parte por devoción, tenemos la devoción de bailar las fiestas de San Miguel, las fiestas de la Virgen del Cisne, a veces, cuando no hay fiesta de la chamiza con los abuelitos, es incompleta la fiesta por lo que los abuelitos es punto clave para la chamiza. A veces los priostes nos buscan, por allí llegan y dicen usted sabe bailar esto, no sea malo colabore, aparte de lo que me ruega porque somos vecinos de la comunidad, voy porque tengo una fe a la imagen que está haciendo la fiesta, entonces hacemos nuestras labores, y cuando se quema a la vaca loca, al caballo loco, al pato loco, al indio Lorenzo, el punto clave que yo hago con todo mi corazón, yo cojo lo que yo vaya a quemar, me doy dos vueltas en la plaza, y frente a la iglesia me paro y hago una venia; eso es para mí un zeto, amuleto, si no hago eso, me pongo nervioso, y a veces un ratón, o alguna chispa me va a quemar, estoy seguro

que nada me va a pasar. Uno se suda, se baila con todo, con todo, con todo, con todo el corazón, las músicas que hoy en día ya no hay, porque para bailar una tropa de abuelitos o contradanza, tiene que saber tocar los tonos, por ejemplo, de venada. En la escaramuza es otra forma, la contradanza es otra forma y los abuelitos es otra forma. El número ocho, el peine, hacer por ejemplo, los saltos, los cruzados, hacer algunos chistes, algunas guarúas, como dicen. Acá mi suegro es una persona que bailaba, él nos ha inculcado a muchos de nosotros, y acá el compañero también, que es un poco más antiguo que mi suegro, hay gente acá en El Cabo, compañeros, que son más vividos en esto, y más antes habían sabido oían un cohete y corrían a bailar, los que bailamos viejos si queremos inculcar a los jóvenes con las mismas bases que nosotros bailamos, saltando, brincando, dando la vuelta, usando el potito, el chicote, haciendo todo lo que nosotros hemos copiado a los antiguos algo que hemos podido copiar, hay personas que ya están con bastón, o sea, veteranos, lo que hemos visto en aquellos tiempos nosotros hemos copiado a la vista, no hemos tenido un instructor que verdaderamente, entre nosotros aprendemos las picardías, los chistes, sabemos chistes picaros, pero la gente nos toma como malcriados, más antes, los abuelitos eran más picaros, en el pote se orinaba y eso iba a repartir a la gente, con esa orina la gente a veces caía y se tomaba las orinas.

Carlos Freire: *A veces si les ha pasado que cuando están en ese momento de mucha euforia, y ya sienten que ya nos son ustedes, sino que como que es el viejo que ya está actuando.*

Eduardo Chungata: Es que si no llegamos a eso, no estamos haciendo el papel completo, la gente si ve a nosotros aquí, ve porque sabemos hacer algo, aquí hay gentes jóvenes que se visten, pero no hacen nada, solo andan correteando.

Carlos Freire: *A veces si se sienten que son poseídos por otro personaje. Es el ruco mismo, ya no es usted, es el ruco mismo.*

Eduardo Chungata: El auténtico ruco.

José Eloy Rocano Yanza. El actor, el abuelito mismo, como que se cambia de actuar, cambia de corazón, como que se cambia, se apodera ese ruco de usted.

Eduardo Chungata: Y por ejemplo si uno esta así, se queda así, se queda eso hasta el siguiente día, la música, se cambia hasta dos tres días, y después se va quitando poco a poco, se va. Por ejemplo, aquí pasó la fiesta de la Virgen del Cisne, ahora viene el coro de mayo, los chamiceros ruegan, buscan doce viejitos, y como ya nos conocemos, entonces ya ni ensayamos, ya sabemos que es lo que tenemos que hacer.

Carlos Freire: *puede ser que incluso se pierden, e incluso ya no hablan ustedes sino el viejo.*

Luis Deifilio Rocano: Ya no hablamos nosotros, en esta voz.

Eduardo Chungata: Los que nos conocen, nos conocen por la ropa, de allí por la voz medio difícil, a veces por el porte.

Carlos Freire: *¿Ha pasado que usted no se acuerda de lo que dijo, que ya fue el viejo el que dio diciendo, puede pasar alguna vez?*

Eduardo Chungata. Puede pasar, si ha pasado, de pronto claro.

Wilson Rocano Rocano. De mi parte no me ha pasado.

Eduardo Chungata: Si hubiera fiestas por ejemplo cada fin de semana, por ejemplo. Ahora es sábado, ese rato ya estamos agotados.

Carlos Freire: *¿A oído que alguna persona hablará de que alguna vez alguien se dejó poseer por otra energía? ¿Ha pasado?*

Luis Deifilio Rocano: Otra persona. Nosotros al momento que ya nos disfrazamos, ya no somos nosotros, somos otra persona, nos cambiamos en voz, en forma de actuar, y ya somos otra persona, ya no somos como estamos aurita.

Carlos Freire: *¿Cómo se siente cambiarse de personalidad?*

Luis Deifilio: Es que para eso, como dice el compañero, nosotros el momento que nos encontramos nos reunimos, ya nos conversamos, esto vamos a hacer, así, asado. Nos ponemos de acuerdo, aquí debemos comenzar y aquí debemos terminar, los compañeros nos conversamos, cómo, dónde debemos actuar.

Carlos Freire: *Ustedes dijeron algo importante, que a veces dura unos días, hasta volver a uno mismo a la normalidad. ¿Y en la casa: qué dice la familia?*

Eduardo Chungata: Uno se queda afónico. Usted cuando bailó viejo, dicen se ha quedado con esta voz, o, a veces, se acaba la fiesta, y ya nos cambiamos, y seguimos hablando como si fuéramos viejos.

Carlos Freire: *¿Y cuando ya dejan de disfrazarse, también siguen medios picaros, o no?*

Wilson Rocano Rocano: Ya no, fuera una falta de respeto. Solo el modo de hablar, la actitud.

Paúl San Martín: *¿Y usted? Estamos hablando todos.*

José Eloy Rocano Yanza: Acá, esta cosa es muy chévere, mi yerno, mi nieto, toda la familia, mi vecino, vera esta nota es bien chévere. Ahora tengo setenta años, pero cuando estaba de doce años para arriba, más antes me gustaba de bailar viejo, en las fiestitas, porque esta es una tradición antigua esto. Mejores es que ahorita no les pierda esta tradición, que siga adelante, que sigan los menores, que sigan haciendo más dinámicos, más chéveres, en unas fiestas, es una alegría. Yo, por mi parte, así me siento alegre contento, que siga adelante. Yo, desde pequeño, yo por mi parte desde la edad de los doce años, arriba bailar contradanza, escaramuza, bailar viejo que estamos diciendo, con flauta, pingullos, ahora es ensayando, más antes no era ensayando, más antes era que yo veía unos dos o tres cuatro viejos, oía reventar juegos, una fiesta, convocábamos a uno, dos, tres, cuatro, y vamos no más; daban comida libre, tomar trago, chicha, cuy asado, pollo asado, pasaba bien, comido. Era maravilloso más antes, era voluntario, habíamos, ahora ya no hay voluntarios, ahora

por mi parte, yo ya no me hago, pero ahora sigue mi nieto, mi yerno, tienen esa alegría, es una alegría, se siente una alegría.

Paúl San Martín: *¿Cómo se siente usted, más antes, cuando bailaba?*

José Eloy Rocano Yanza: Yo me siento más alegre, más contento, como otro cuerpo. En la familia se sienten alegres ellos. En una fiesta que no haya habido los rucos, no está la fiesta completa; unos viejitos tienen que ser completos. Ahora tocaba la flauta, ahora ya no puedo tocar de todas maneras, para hacer quemas una vaca loca, un pavo loco, un caballo loco, indio Lorenzo, mama Juana, yo le voy a donar, un tal cosa para la virgencita, para san miguelito, darás, bailando. Siento una emoción hacer que mi yerno, mi nieto está saltando, se siente una alegría. Dando unito.

Wilson Rocano Rocano: Esa es la tradición, un buen trago para perder los nervios

Paúl San Martín: *Antes de entrar un buen trago.*

José Eloy Rocano Yanza: Se llama taco, un trago de cuatro noques, siquiera de tres, habemos priostes para que pierda la vergüenza, para que se pueda afinar, wouke, ñaño, o sea grupo de ocho o de diez, agrupaditos, toca de estar tomando uno, pierde la vergüenza, la garganta se suelta, se sueltan los huesos.

Carlos Freire: *El ruco es querido en la comunidad, es orgullo para la familia.*

Wilson Rocano Rocano: Es que viejo no baila cualquiera.

José Eloy Rocano Yanza: Es querido porque es dinámico, saber brincar, porque es animado, saber hacer guaraguitas, cualquier cosa, ser hablador, mentalizar. Yo sabía hablar en quechua, mis abuelitas sabían hablar quechua, oyendo, oyendo me aprendí.

Carlos Freire. *¿De dónde eran?*

José Eloy Rocano Yanza: Eran de Bellavista. Por allí vivíamos.

Carlos Freire. *¿Eran indígenas?*

José Eloy Rocano Yanza: No, no, no, nada de indígenas.

Carlos Freire. *¿Y por qué hablaban quichua?*

José Eloy Rocano Yanza: Hay libros, yo tengo un libro usadito, por allí tengo un libro quechua, mis abuelitos conversaban en quechua, jacun rishun. May manta rishun, mayma ringi, yo bailaba de vieja, puesto pollera, puesto paño cachimir, puesto sobrero de chola, cargado guagua, cargado guagüita, hilando guango, cargado un canasto de cuy asado y guagua amarcado, con un marido, todo eso.

Paúl San Martín: *¿Y cuando hacen la voz es porque hacen la voz así, es porque es otro personaje? ¿Cómo es esto de la voz?*

Eduardo Chungata: Nosotros estamos disfrazados, y si estamos así como ahora estamos (no se habían revestido el traje todavía) no habría sentido, nosotros cambiamos la voz, hacemos voz de abuelito, entonces...

Wilson Rocano Rocano: La voz viene... desde que año vendrá, nosotros aprendimos a nuestros mayores, esa voz sale desde la niñez, jugando así cantando.

Carlos Freire: *¿Usted aprendió de su papá, su papá era rucuyaya?*

Eduardo Chungata: No me acuerdo, entre los amigos aprendimos, más antes nos reuníamos en casa de un prioste, nosotros decíamos pendonero; allí sabíamos reunir ya con banda de música, así ya para la noche, para la tarde decían que dé haciendo quemar las cargas de chamiza, se hacían un montón de leña, ahí había necesidad. Allí, ya se va con su pantalón colorado, con saco blanco, a como quiera vestirse, el viejo también tiene que adornarse, con guato, con un bonito sombrero, entonces, allí, le hacen quemar chamiza todo eso, pero no tiene que estar andando viejo mudo, viejo callado. Algunos que todavía no aprenden de ser dinámicos, preguntan al otro, oye yo que diré: ¿Qué diré? ¡Qué digo! ¡Qué digo! Entonces uno se enseña.

Wilson Rocano Rocano: No pueden cambiar la voz los que recién están aprendiendo.

Paul San Martín: *Ha, no pueden. ¿Y eso, por qué? ¿Esa voz empieza a salir cuándo....poco a poco?*

Eduardo Chungata: Cuando uno baila de corazón, allí sale todo bien, entonces sale la voz, porque si estoy solo bailando por bailar, si no toman bastante no pueden.

Paúl San Martín: *¿O sea: la voz viene como de adentro del mismo personaje?*

José Eloy Rocano Yanza. Del mismo corazón, porque para ir a bailar un viejo, no es ir nomás, por decir, que dame bailando viejo, dame bailando. Tengo que ir con devoción, por ser católico, tengo que ir santiguando, a mi virgencita, a la imagen, pidiendo perdón a Dios, quizás que no caería por allí, rompo el brazo, la pierna, revolcando, o me quemo en la chamiza, no, no. Con mucha fe, al cielo, a nuestra madre del cielo, porque, porque somos bien católicos, eso si no hacen eso cualquiera, católicos, católicos hacen esas guaraguitas, esos chistes, ese el todo mis queridos amigos, compañeros, que yo tengo que decir más esa tradición es chévere, a pesar de que ahora soy viejo también, yo estoy mal de la pierna de ahí si bailara, pero tengo mi nieto, mi yerno den quemando vaca loca, den haciendo esto. Primero voy llevando, doy una colita, doy un traguito, de buenos jóvenes, vamos por Bellavista, o por ahí; entonces, ya ellos se hacen cargo de la vaca loca, pone en la cabeza y con la banda de música ya chévere.

Carlos Freire: *¿Antes era difícil tocar con banda de música, con qué instrumentos tocaban los mayores para estos bailes?*

José Eloy Rocano Yanza: Si para ensayar la flauta,

Carlos Freire: *¿concertina?*

José Eloy Rocano Yanza: Eso es para el velorio de los guaguas.

Paúl San Martín: *¿Don Defilio, sus papas bailaban rucu?*

Luis Deifilio: Mis papas sí, mi papá bailaba vieja, el bailaba de todo.

Paúl San Martín: *Y cómo bailaban los rucus, cómo bailaba su papá, hace años. Es lo mismo que ahora?*

Luis Deifilio Rocano: No, ellos bailaban al ritmo de la música, porque ahora nosotros en cambio ya tenemos, cada quien tenemos nuestro movimiento, nuestro dinamismo, de hacer cualquier labor que tengamos que hacer, decimos la tropa de viejo, como dice el compañero, hacemos la entrada, hacemos el ocho grande, la rosa entera, la rosa partida, hacemos la guanenja, la culebra, la venada.

Carlos Freire: *¿Parecido a la Escaramuza no?*

Luis Deifilio Rocano: Es muy diferente, eso es a caballo.

Eduardo Chungata: A caballo es una cosa y a pie es otra cosa.

Carlos Freire: *¿Pero las figuras, el ocho, la hoja de malva?*

José Eloy Rocano Yanza: Ese es diferente, contradanza con los ruquitos, es igual, piezas musicales. Es lo mismo, hubiera una buena flautita, (silban todos). Esa es la entrada. De allí para querer hacer un número ocho grande, (silba y toca) ese es número ocho grande, chuta chévere, la música es la misma para la contradanza y lo mismo para ruquitos.

Paúl San Martín: *Antes, antes, antes: ¿se bailaba con pingullo?*

Luis Deifilio Rocano: Más antes era la flauta y un bombo. La flauta tocaba y el bombo acompañaba, para los ensayos.

Paúl San Martín: *Oiga: ¿Y se cansan? O si aguantan. ¿El rato de bailar se cansan, o, después de bailar se cansan?*

Wilson Rocano Rocano: Sí, en todo el día es bien cansado. El rato de bailar, en la tarde, a ratos a ratos (hace el gesto de tomar un vaso de trago) que se reanima, si se pega uno un traguito. Que se reanima, pero bailar rucu es hermoso, es una adrenalina, yo que soy joven tengo bailando unos cinco años, hay adrenalina, es un desestresante para mí. Uno pasa trabajando en la ciudad veces, me dicen baila ruquito a vos te gusta, vos sabes, enseña; y cuando voy a bailar un desestresante, como se olvida todos los problemas, así como dijo, se mete en el papel, como una actriz se mete de lleno, se olvida de todo, y por eso sé que a veces se queda, se queda eso hasta el siguiente día.

ENTREVISTA 3

FICHA 3

TESIS MAESTRIA.

TÍTULO: RUCUYAYAS EL CABO, LA ESTANCIA, PAUTE.

INFORMANTES: WILSON EDUARDO ROCANO, EDUARDO CHUNGATA.

ENTREVISTADORES: PAUL SAN MARTÍN, CARLOS FREIRE.

FECHA: 30 DE ENERO DE 2016.

LUGAR CASA COMUNAL DE LA COMUNA LA ESTANCIA DEL SECTOR EL CABO.

Esta entrevista se realizó en la Comunidad de La Estancia de la parroquia El Cabo, Cantón Paute. A un grupo de *rucuyayas* de ese lugar.

Rucuyaya. Hacen sudar hasta las bolas.

Carlos Freire. Sacarse el aire.

Rucuyaya. Con harta fe y con hartor amor, salimos

Paúl San Martín. ¿Solamente se resiste con trago, o cómo?

Eduardo Chungata: Si ve que al principio la voz estaba.... ahora ya ve nada vea, (habla con la voz de rucuyaya) se queda pegada la voz, ahora bota saliendo, la mujer dice, oye ya cambia de voz, así mismo, así mismo, hasta cuándo, y dónde está para que de uno, ya acabo la presentación, de algo para que resbale el pescuezo.

Eduardo Chungata: Eso por ejemplo, una presentación, si hace cansar. Así hacemos todo el día, depende del contrato, a veces puede ser la noche, a veces dicen dé quemando la chamiza y colabore el día también. El día es otra cosa, la noche los doce compañeros que nos presentamos, quemamos la chamiza, pero al siguiente día... Para decir algo de corazón, yo tengo dos ropas, tengo una ropa que es para la chamiza para quemar, se quema con los juegos pirotécnicos. Tenemos otra ropa que es para el día, es más elegante, ya no hay juegos pirotécnicos, más elegante, corbata, la organización de abuelitos, de los doce o veinticuatro que vea, si son veinte y cuatro ya son con dos disfrazados de viejas, más el tucuman con la trenza, todo eso, y con las viejas... (le sirven un traguito, responde con voz de rucuyaya) dios le pague, hay no más... Si ve, ya me olvide, tan conversando con una voz entró la otra, al siguiente día se organiza de la siguiente manera: guía el derecho, guía izquierdo, cinco compañeros más, porque somos doce, entonces cada cual para parte de lo que participamos con nuestra buena voluntad, nuestra tradición, nuestra vestimenta, nuestra voz, al siguiente día nosotros colaboramos con madrinas, que también es una forma que entra con madrinas. Nosotros estamos para colaborar (acciones de despedida, don Deifilio se va a un ensayo de contradanza en La Higuera).

Paúl San Martín: Tenemos que hacer cosas. Sabe que a mí me emociona que todavía haya, y que no se pierda.

Wilson Rocano Rocano: Hay jóvenes que les gusta, pero lo malo es tienen vergüenza, y para perder la vergüenza mucho trago, y eso no es, y el exceso de alcohol, tampoco es bueno.

Paúl San Martín: *Yo lo que les quiero es hacer notar que ustedes son parte del patrimonio inmaterial de este lugar, nativos.*

Eduardo Chungata: Este folclor es muerto, gracias a los mayores esto sigue continuando, porque ya todo esto se retiró. Autóctono de aquí, El Cabo.

Wilson Rocano Rocano: Yo, sí he visto rucuyayas en Azogues, pero es otra cosa, en Chican no más, ya no son igual que nosotros, es diferente. Quieren hacer estas vestimentas, pero no pueden, ellos hacen las vestimentas pero solo con estas máscaras, los jóvenes los que vienen atrás de nosotros, ellos ya no quieren bailar con esta máscara, que son colas de ganado.

Se les toma fotos a todas las partes del vestuario.

Describen cada parte.

Wilson Rocano Rocano: Máscara, de pelos de ganado, una faja con unas bolitas atrás, el pantalón colorado, una pata de venado como látigo, un chaleco, con corbata.

Paúl San Martín: *¿Saben que es lo que me impresiona? Es que se ponen la máscara y empiezan a hablar de otra forma. Es inmediato. La actitud cambia.*

Wilson Rocano Rocano: Usted dice es el que va a saber bailar.

Paúl San Martín: *¿Ustedes hacen esto por devoción, por gusto?*

Eduardo Chungata: Para una chamiza, se supone que es una imagen, somos devotos, no somos idólatras, pero tenemos una fe, una devoción, a la virgencita del cisne; igual tengo una fe, arriba en Bellavista, hay la Virgen de la Nube, igual, o sea, si a mí me invitan a bailar, yo me voy por fe.

Paúl San Martín: *¿Y por qué es importante la música, tiene que ser esta música con este baile? ¿Tiene que ser esta música con este baile?*

Eduardo Chungata: Nosotros podemos bailar todo tipo de música, pero esto tiene que una música que compagina con esto, no es cualquier música. Por ejemplo, la entrada tiene un tono, que se identifica y tiene que ser con eso, porque el paso es el exacto, los pies mismo llevan, el tono mismo lleva a los pies más, usted escucha el tono ya está cosa que los piecitos.

Paúl San Martín. *¿O sea, el cuerpo escucha la música y responde a la música?*

Eduardo Chungata: Usted escucha la venada, y van a bailar la entrada, entonces no se puede, o sea uno se pierde, es como el cuerpo ha aprendido con esa música, y ya no se puede con otra cosa.

Paúl San Martín: *¿Y cómo así que el cuerpo ha aprendido a bailar con esa música?*

Eduardo Chungata: Con esa música nos enseñaron. Yo aprendí desde hace unos diez años, después me casé, y me fue gustando.

Wilson Rocano Rocano: A mí por mis abuelos, me llevaron a bailar a un lado, me llevaron a bailar a otro lado, es como él dijo, una adrenalina, así el trabajo a uno le tiene así a veces, es un desestresante, y una adrenalina cuando usted va a poner la máscara. Bueno diosito ayúdame que no me pase nada y ahí sí, se pierde en la máscara, se entra de corazón a lo que uno va hacer, cuando ya está la banda (silba un tono); por eso mi esposa dice, tú eres bien diferente cuando estas de ruco y así cuando estoy normal, pero es que esto es una cosa que le saca todo.

Eduardo Chungata: Le transforma a uno, le transforma. Nosotros aquí nos cambiamos y somos comunes y corrientes, como cualquiera. Esto no hace cualquiera, el que lo hace de corazón lo hace y lo seguirá haciendo.

Paúl San Martín: *¿Y, les transforma: cómo?*

Wilson Rocano Rocano: Pero si usted nos ha visto, como estábamos antes y después como nos vinimos acá. Más o menos vio, la transformación

Eduardo Chungata: Pero estábamos pocos, cuando somos más se pueden hacer más cosas. La entrada, ustedes casi no notaron, que hicimos la entrada, el peine, porque estamos pocos, de seis para arriba esto sale más mejor, de doce súper, de veinticuatro esto ya es otra cosa.

Paúl San Martín: **La fiesta juega su papel. Cuando yo estoy en la chamiza: ¿Juega su papel?**

Eduardo Chungata: Importantísimo, porque usted viene a una fiesta, usted ve la banda y gente sentada, y aquí en el escenario, y en el centro no hay nadie, pero si están unos cuatro ruquitos ya hacemos lo que usted vio, nos ven a los ruquitos, cogemos así y así cambiando los pies, la gente se entretiene, pero si la gente viene, y quien anima esa fiesta.

Paúl San Martín: *¿Usted me dijo que había como una adrenalina, eso es lo que le transforma?*

Wilson Rocano Rocano: Es como una ansiedad, es una ansiedad que dice...

Eduardo Chungata: Por ejemplo ir a bailar la entrada, que lindo chucta, cosa que el cuerpo se derriete por esa música, y esa música en la banda es original, y a veces el número ocho, la venada, la venada hacemos puesto-puesto o puesto cambiado, la música mismo le jala a uno; y lo que tiene que hacer usted es solo actuar; la música le

jala, el cuerpo le jala, sin la música y sino no hay esa música auténtica de la venada no tenemos el motor, no tenemos que prender.

Paúl San Martín: Lo último, descríbame: ¿Cómo es eso que se derrite el cuerpo cuando está bailando?

Eduardo Chungata: O sea usted, yo digo se derrite el cuerpo, porque yo aparte de lo que me gusta, lo hago de corazón y lo hago con todo el cuerpo y con toda la fe, de que chugta lo bailo y la gente dice bien bravo y los cohetes y los ratones, y uno ahí mismo brinca, y como que estoy bailando con todo el corazón, el cuerpo salta solo, solito allí, y uno cuando lo hace de corazón no se siente ni cansado, ni nada sigue, hasta que se acabe de quemar el castillo; y en el castillo cuando se prende igual, bailamos alrededor del castillo. Aquí la chamiza no se quema solo con candela, sino se quema con nosotros, porque si nosotros no estamos alrededor del castillo, el castillo no se prende, o se prende lento, se quema como desanimado, pero mientras nosotros estemos al lado, parece que el castillo se quema igual con nosotros, y nosotros sentimos ese calor, esa euforia, esa alegría de que chugta estamos bailando de corazón, porque sabemos y porque nos gusta, y estamos identificados con nuestra vestimenta, con nuestro chicote, con nuestra máscara, lo hacemos bien bonito, lo hacemos de corazón; cosa que el cuerpo se siente pero así ya!!! Liberado, se siente, se termina todo. Después se saca a bailar a la gente y las comadres, gente bailando con un ruquito. Las señoras se sienten felices, contentas de que uno les saque a bailar, y la gente dice, yo bailé con un viejito, que no le conocí, pero ha sido don Wilson, ha sido Don Deifilio, ha sido don Eduardo, ha sido Don Sebastián. Qué lindo que baila, tómeselo unito de mi parte. Después de que hacemos todo por esa chamiza la gente les sacamos a bailar y todo el mundo se pone a bailar, nosotros somos los que les levantamos el ánimo, los que les sacamos a bailar todos los doce ruquitos, y la gente empieza a bailar y la gente se siente encendida y nosotros nos cobijan y como también nos sentimos cobijados nosotros nos sentimos satisfechos y los que bailamos, hablemos de treinta años para arriba, bailamos porque nos gusta y eso nos prendieron en el corazón y lo hacemos a toda parte que nos llevan, nos vamos con toda buena voluntad porque sabemos, nos valora lo que hacemos, y el cuerpo celebra, y celebra alegre, alegre.

ENTREVISTA 4

FICHA 4

TESIS MAESTRIA.

TÍTULO: EL CAMINO DEL DANZANTE.

INFORMANTE: ELÍAS COHEN

ENTREVISTADOR: PAÚL SAN MARTÍN.

FECHA: 7 DE JULIO DE 2016.

LUGAR: ISLA DEL SOL - BOLIVIA.

ENTREVISTA EDITADA.

Esta entrevista se realizó dentro del taller denominado “El Camino del Danzante”, con el director chileno Elías Cohen, en la Isla del Sol Bolivia. Se analiza el rol del danzante, dentro de un corpus teórico, denominado, de teatro ritual.

Elías Cohen: Presento a un ser dios Hindú, denominado Shiva que dentro de la mitología India es el Dios que hace que de su movimiento nazca, emerja el mundo, las cosas, el universo, en suma, que de su danza el mundo sea. Arranco describiendo la propuesta interactiva hindú, puesto que ellos encuentran que la danza es la mejor representación para entender este fenómeno armonioso, sensible y complejo, interesantemente. No sé si han escuchado, uno lo escucha mucho, que muchas fuentes del conocimiento, sobre todo, la física, que inmediatamente empezó a hablar el concepto de que el cosmos es similar a una danza, porque es un todo que está organizado, que está en movimiento, que tiene balance, que tiene coherencia; ellos ocupan, que el funcionamiento del universo es como una danza, o tenemos en el nivel local, chileno, tenemos a Humberto Maturana que él habla, que en realidad el mundo relacional, es como una danza, y en general un montón de ciencias del saber empiezan a hablar, la biología también, el universo de las células y los organismos complejos describen la vida como una danza, uno empieza a escuchar, esta expresión es como una danza, y si uno se detiene allí, dice, pero ¿Cómo es esto? Desde la visión del camino del danzante que les quiero presentar. En realidad no es como una danza, es danza, danza vamos a empezar a extender nuestro entendimiento de la danza, hasta un punto en donde la danza como pasos de baile, pero podemos empezar a entender la danza como una función del universo, para generar un movimiento coherente que va generando entidades más complejas y evolucionadas, y ese movimiento complejo es el primer impulso primordial, es movimiento primordial, es danza, y porque eso existe nosotros análogamente, nosotros también danzamos, y de allí nos vamos a meter en algo interesante que es empezar a entender función forma, función organismo. Estoy presentando primero, después tenemos a este otro ser local, este en particular es el danzante de la fiesta de la Virgen del Carmen de la Tirana, danzante chino, que se le dice, lo interesante de este señor....Juan Gonzáles, es que Juan Gonzáles cuando se pone este maravilloso traje que les transforma tanto a él cuanto a los que lo miran. Él tiene su guatita, le gusta la Pilsen, come asado, tiene una vida..., lleva su vida, no tiene un entrenamiento de bailarín, no va al gimnasio, no tiene un entrenamiento de bailarín, no va al gimnasio tres veces a la semana constantemente, pero él es un danzante, pero cuando a él le toca danzar, por ejemplo, en la Tirana, este señor puede, durante cuatro noches, ocho horas cada noche, danzar ocho horas y hacer saltos de un metro, y uno se pregunta cómo. ¿Cómo lo hace Juan Gonzáles para hacerlo? Quizás la

pista, para Juan González siendo danzante, es que él danza desde un acto trascendente, hace un acto que es, donde él se siente parte de un acto que es superior, y es esa fuerza de trascendencia, o hacia lo trascendente, es que hace que nuestro amigo sin ser un bailarín, o sin tener un entrenamiento de bailarín, pueda, en el momento de su baile, hacer su ofrenda, su servicio, son palabras claves, hacer sus saltos durante ocho horas de un metro, y quedar bien, y en la noche siguiente ahí está. Estos dos señores sirven arto para tener el entendimiento global desde el plano más cósmico hasta el plano más encarnado, biológico. Ellos son nuestros amigos y ocupan un lugar bien importante en el altar de un ser humano

Elías Cohen: La condición es corporeizada, y la cognición sucede en la interacción con algo para tener uno que tiene; la cognición es experiencial. Traer al cuerpo un entendimiento cada vez más sutil, y complejo capaz de abrir a otros niveles, intensidades, de esta manera podemos hacer una danza más rica.

Gonzalo Charlin: A veces me pregunto por qué la naturaleza necesita diferentes formas, como ir evolucionando en diferentes formas, si es la misma naturaleza, y una vez escuché que la naturaleza necesita estos organismos evolucionados, como para ser consciente de sí misma.

Elías Cohen: Cuando dices naturaleza: ¿Te refieres a la naturaleza de la tierra?

Gonzalo Charlin: Toda la naturaleza. Nosotros, las piedras, los árboles, las estrellas, para mí, es todo, naturaleza.

Elías Cohen. Cuando dices naturaleza incluyes también el cosmos.

Gonzalo Charlin: Había oído esta idea de que la naturaleza se hace consiente de sí misma, y me gusta bailar y hacer meditación cuando uno baila, porque, allí, la naturaleza celebra, celebra la vida, celebrando a través de uno, a través de este cuerpo, así cuando un ser humano baila, es como si todo estuviera sonriendo, como si todas las estrellas y el mundo dijeran: todo esto valió la pena.

Paúl San Martín: ¿Tú le pones a la danza como movimiento, el movimiento implicaría?

Elías Cohen: La danza desde su lugar original, como el impulso primordial, que genera el movimiento, y ese movimiento busca siempre generar relaciones, transformaciones, complejidades, es creativo, y al ser creativo, porque las combinaciones generan su complejidad, generan diversidad y esa diversidad va aumentando, allí está la danza en el punto más originario, y porque eso está, nosotros seres bastante evolucionados, tenemos la danza como un factor, por eso existe la danza en nosotros, y nosotros creemos que es una manifestación artística, y si tú ves el cuerpo que tenemos, capacidades que parecen simples pero que implican la complejidad máxima, nosotros tenemos una fórmula en la cual puede contener una función muy potente.

Dentro de la faz de la tierra somos una entidad bastante compleja, si entendemos la conciencia primordial, si hablamos de que esto es algo in-manifiesto, que es la zona potencial, es el vacío cuántico, y desde el plano de las dimensiones manifiestas, las cosas que tienen de alguna manera materia, si uno ve dentro de la dimensión

manifiesta, somos seres realmente complejos. Parece que el cuerpo es el contenedor de muchas funciones experienciales y he aquí la palabra clave, parece que el universo, y la evolución son un proceso experiencial, ahora estamos entrando a la era del movimiento, de la encarnación y de la experiencia.

Paúl San Martín: Era para instalar algo que se dijo y me encantó, varía cuando la danza se hace con un fin estético, y entonces allí hay varios problemas o varias oportunidades de mirada. ¿Esta danza puede conectar con esta cognición corporeizada, con esta danza corporeizada, a través del rito?

Elías Cohen: Allí viene, la práctica, el entrenamiento y la misión, si yo practico, si mi práctica va solamente hacia el espectáculo, puedo hacer espectáculos, pero si yo soy danzante con todo este universo que se ha desplegado, y mi práctica incluye, es una práctica multinivel, es corporal, es intelectual, es espiritual, es conectivo, y a la vez voy ejercitando la práctica del espectáculo con esta otra práctica muy fuerte; de alguna manera, voy llegando a un resultado que contiene mayor cantidad de mundos. Va a ser por ende disfrutado estéticamente, por una mayor cantidad de personas. Este actor se viene entrenando, viene con su fuego activo, con su espíritu, entonces, siento que la práctica mientras más integral, más multinivel la hagas, más vas a entrar a esta zona que es una zona muy bella. Ponerse en función de seducir a la mayor cantidad de seres, lo que quieres la práctica escénica, que quieres hacer emerger, cuando uno no se hace esa pregunta, tú práctica se reduce a un grupo pequeño, te invitan a una gira, y llegas a un lugar o a otro. Un tipo de experiencia al cual tú estás interpelando, te vas a sentir pésimo, es como varios lenguajes corriendo dentro de un mismo lenguaje, o simplemente, se conmueven, eso no es fácil, el oficio performático de hoy, tiene ese deber, integrar al observador, pero también, la práctica que tú haces para lograr eso; no basta con quiero llegar a todos las personas.

Paúl San Martín: ¿El rito colabora, entendido como este transcurrir enigmático, donde el cuerpo está, el mismo bailarín en la Tirana, ese un material que puede ser replicado, al menos evocar para que el que lo integre luego, lo suba al escenario y luego, eso se mire como un cuerpo orgánico, como un cuerpo que persuade y llega al corazón?

Elías Cohen: El rito es fundamental, si lo abrimos más aún, como puertas de acceso, cuando nos reunimos, es una puerta de acceso a que nos vimos, nos abrazamos, y eso es un ritual. Los artistas tradicionales en India, o tocan porque van a poner sus pies sobre allí, y allí se va a definir todo, pero, cuando lo haces consciente del acto, y lo ritualizas como puerta de acceso, el rito se enriquece. Pero el rito con el camino justo, y todo lo que es ritual, también hace perder la riqueza del estar allí.

Anexo 2. Referencias fotográficas

Imagen 5. Desfile de los rucuyayas Alangasí. Fotografía Paco Salvador.

Imagen 6. Máscaras rucuyaya. Fotografía Sonia Pacheco.

Imagen 7. Rucuyaya El Cabo. Fotografía Juan Pablo Ordoñez.

Imagen 8. Danza Rucuyaya. Fotografía Juan Pablo Ordoñez.

Imagen 5. Danza del Rucuyaya. Fotografía Juan Pablo Ordoñez

Imagen 6. Desfile *rucuyayas*. Fotografía Paco Salvador.

Imagen 7. Labores *rucuyayas* El Cabo. Fotografía Juan Pablo Ordoñez.

Imagen 8. Actriz cuerpo. Fotografía Sonia Pacheco.

Imagen 9. Entrenamiento. Fotografía Sonia Pacheco.

Imagen 10. Entrenamiento. Fotografía Sonia Pacheco.

Imagen 11. Entrenamiento. Fotografía Sonia Pacheco.

Imagen 12. Entrenamiento. Fotografía Sonia Pacheco.

Imagen 13. Composición. Fotografía Sonia Pacheco.

Anexo 3. (USB) : Fotos; Ejercicios; Trabajo de campo